

POÉTICA

ARISTÓTELES



Clásicos de Grecia y Roma
Alianza Editorial

Entre los numerosos objetos de análisis que llamaron la atención de Aristóteles (384-322 a.C.) se contó también el fenómeno literario y, dentro de él, su más notable manifestación en su época: el teatro. En el sucinto tratado que recibe el nombre de *Poética* expone con maestría la estructura formal de la tragedia y la comedia de la antigua Grecia. En él es donde encontramos por primera vez definidos algunos conceptos literarios –la trama o argumento de una obra, las distintas partes de una pieza dramática, los efectos que el teatro produce en el espectador o lector–, así como términos como el de *catharsis* o purificación, la peripecia o cambio de fortuna, o el concepto de *anagnórisis* ('reconocimiento'), que desde entonces pasaron a ser moneda corriente en todo el desarrollo posterior de las literaturas occidentales.

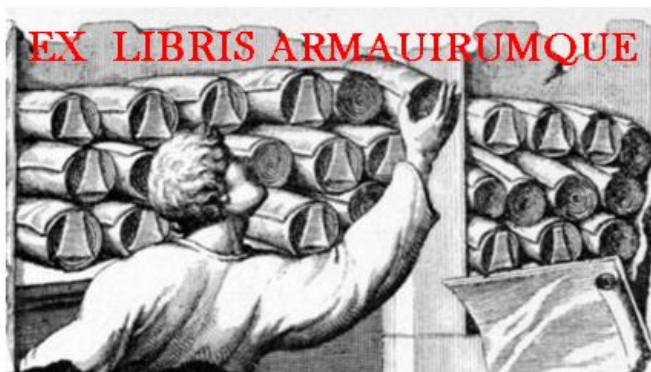
Traducción e introducción
Alicia Villar Lecumberri

Alianza editorial

ARISTÓTELES

POÉTICA

TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS
DE ALICIA VILLAR LECUMBERRI



El libro de bolsillo
Clásicos de Grecia y Roma
Alianza Editorial

Primera edición; 2004
Sexta reimpresión: 2013

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Ilustración: Rafael Sañudo
Proyecto de colección: Rafael Sañudo

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción, introducción y notas: Alicia Villar Lecumberri, 2004
© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2004, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011, 2013
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-5809-4
Depósito legal: M. 30.885-2011
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

INTRODUCCIÓN

Datos biográficos de Aristóteles

Aristóteles nació en Estagira el 384 a.C. y murió en Calcis en el 322. Hijo de un médico, a los diecisiete años abandonó Macedonia y se trasladó a Atenas, donde entró a formar parte de la Academia de Platón –cuarenta y tres años mayor que él–, y permaneció allí, como estudiante, dos décadas. Abandonó Atenas, decepcionado, al no poder hacerse cargo de la Academia platónica como sucesor de Platón, y decide irse a Assos para fundar un centro de enseñanza e investigación. En el 343 Filipo de Macedonia le pide que se haga cargo de la educación de su hijo Alejandro. Así que se incorporó a la corte de Pela como instructor del joven de trece años. En el año 335, tras haber muerto Filipo y ascender al poder Alejandro, Aristóteles regresa a Atenas, donde fundó el Liceo, una escuela en la que enseñaba «paseando» (peripatética), que se convirtió en un centro de investigación, donde filósofos y científicos

investigaban bajo la tutela de Aristóteles. La mayoría de sus obras proceden de esta época. En el 323, cuando la muerte sorprendió a Alejandro a los 33 años, Aristóteles se vio obligado a abandonar Atenas temiendo por su vida. Maestro y discípulo siempre habían tenido una excelente relación y Aristóteles se vio acorralado por las envidias y el odio de sus contemporáneos. Así que se marchó a la isla de Eubea, donde falleció un año más tarde, aquejado de una úlcera de estómago.

Obra de Aristóteles

Aristóteles fue un autor muy prolífico. Se sabe que escribió 130 obras, si bien se conservan 35, que se dividen en dos grandes categorías: las exotéricas y las esotéricas o acroamáticas. Las primeras corresponden a aquellos escritos que estaban destinados a ser publicados y en gran parte son diálogos, escritos al estilo platónico, conforme a las directrices del maestro. Y es que Aristóteles se consideraba a sí mismo como el continuador de Platón.

Por su parte, las segundas tenían como finalidad el ser escuchadas; se trataba probablemente de notas que servían de esquema al maestro para impartir sus lecciones magistrales en la escuela peripatética. De ahí que en estos escritos haya imperfecciones, datos inconexos o fragmentarios. La *Poética* pertenece a este segundo grupo. Y es que es uno de los textos aristotélicos más fragmentarios. De ahí que en algunos casos presente pasajes oscuros y con algunas incorrecciones. Esto se debe a que no estaban con-

cebidas para circular sino como cuadernos de trabajo entre los discípulos de Aristóteles. En ellos escribían sus anotaciones al hilo de las explicaciones del filósofo peripatético. Así que existían varias copias de ellos, algunas de las cuales estaban en la Biblioteca de Alejandría, y sobre la base de éstas Hermipo de Esmirna confeccionó el catálogo de las obras aristotélicas, en el siglo III. A la muerte del filósofo, sus obras pasaron a manos de Teofrasto, y tras la muerte de éste las obras de Aristóteles fueron pasando de mano en mano y acabaron en una sombría habitación de la ciudad troyana de Escepsis. El caso es que, al cabo del tiempo, un avezado bibliófilo, Apelicón de Esmirna, encontró los manuscritos de Aristóteles en unas condiciones deplorables. Más tarde fueron trasladados a Roma, durante la dictadura de Sila, y las obras de Aristóteles se publicaron por primera vez por el filósofo peripatético Andrónico de Rodas y por Tiranio, otro filósofo de Asia Menor. La edición de las obras no fue tarea fácil, dado el estado en el que se encontraban los manuscritos. Así que, en cuanto salieron a la luz estos escritos, los filósofos empezaron a escribir comentarios a las obras de Aristóteles, gracias a los cuales se aclararon muchos de los pasajes.

Pues bien, de nuestro autor se conservan 35 obras. Entre las de juventud están: *Eudemo* y *Protréptico*. Con el nombre de *Organon* la tradición recoge obras de lógica: *Las Categorías*, *De la interpretación*, *Analíticos*, *Los tópicos*, *Refutaciones de los sofismas*. Obras clave son: la *Retórica* y la *Poética*. Otras obras: *Sobre el alma*, *Ética a Eudemo*, *Ética a Nicómaco*, *Política* y *Constitución de Atenas*. Tiene nume-

rosos escritos sobre la naturaleza: *De la generación y la corrupción*, *Del cielo*, *Meteoros*, *Mecánica*, *De las partes de los animales*, *De la generación de los animales*, *Sobre el caminar*, *Sobre el movimiento*, etc. Varios libros, como: *Física* y *Metafísica*, completan su producción literaria.

El carácter de la *Poética*

La *Poética* de Aristóteles hay que concebirla en la esfera del arte en el sentido aristotélico del término. Así, el arte es ciencia, y el objetivo de la ciencia es examinar y constatar las normas generales que la determinan. Por su parte, la *Poética* presenta un carácter esquemático y analítico. Sus normas se refieren más a la técnica y a la forma externa de la composición poética que a la esencia en sí misma y a su contenido. La cuestión básica que se plantea en la *Poética* es cómo debe estar compuesta una obra dramática para mantener continuamente el interés del espectador.

El caso es que la poesía produce en quien la escucha sentimientos variopintos. En la tragedia, por su parte, la palabra despierta emociones entre los que asisten a una representación, que responden a dos conceptos del lenguaje: la imitación y el engaño. Cuando se imita una acción y los oyentes hacen suya esa acción ficticia es cuando la palabra se hace poesía. Y así, se pueden imitar acciones por medio de palabras, colores, sonidos o gesticulación. Ese tipo de imitación recibe el nombre de «poesía». Ya Simónides (VI-V a.C.) definía la pintura como poesía silenciosa y la poesía como

pintura parlante. Y es precisamente a partir de la *Poética* de Aristóteles cuando esta comparación entre poesía y pintura ha sido una constante en toda la literatura clásica occidental. Ecos de esta apreciación aparecen en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, III 14, cuando dice:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros, y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino; el tal, tal vez, habla y es escuchado en nuestra historia.

Este pasaje lo interpreta el ilustre cervantista Augustin Redondo, quien opina que:

el lector se halla maravillado por ese amor indefectible de los protagonistas, por las historias y por los casos tan atractivos, en un sistema en que, el relato principal y los relatos secundarios se entrelazan agradablemente, en un sistema en que la escritura, la oralidad y la representación, tanto teatral (en Badajoz), como pictórica (el lienzo de la historia septentrional, el de los falsos cautivos, las pinturas romanas, las tablas de los poetas y los diversos retratos), se corresponden. Es lo que subraya el narrador al valorar el clásico *ut pictura poesis* y al ensancharlo de modo significativo, yendo más allá de las sugerencias de El Tasso: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones» (II, 14, p. 570) (Augustin Redondo, «El Persiles “libro de entre

tenimiento” peregrino», *Peregrinamente peregrinos*, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, 2004, p. 91).

Cronología de la *Poética*

Respecto a la cronología de la *Poética*, no tenemos testimonios ni dentro ni fuera del texto. De todas formas, dado que es acroamática, no pudo escribirla en los veinte años de su primera estancia en Atenas (367-347) hasta la muerte de Platón. Tampoco cuando estuvo en Assos, en Asia Menor (347-342), ni en Pela, Macedonia (342-335), pues no es probable que allí enseñara a discípulos que tenían que tener unos conocimientos previos y un interés específico en cuestiones literarias. Estos presupuestos no podían darse sino en Atenas.

Así que Aristóteles debió de escribir la *Poética* en sus últimos años de vida, cuando tenía experiencia didáctica y científica (335-323), al ser el fundador de la escuela filosófica peripatética. Y puesto que en su *Retórica*, escrita después de los años 338-336, cita continuamente la *Poética* como una obra ya compuesta, puede deducirse que la compuso entre los años 334-330.

Las fuentes de la *Poética*

El escritor de la *Poética* es un filósofo con un amplio bagaje cultural y literario. En este tratado, Aristóteles profundiza en cuestiones de teoría literaria sobre la poesía y

es capaz de sistematizar y analizar cuestiones específicas y textos poéticos como un verdadero historiador de la literatura. Buen conocedor del teatro porque va continuamente, también conoce a los trágicos y cómicos –de primer y segundo orden–, e incluso a los actores de la época, y se sabe al dedillo la producción homérica y todo lo que concierne a la épica. Todo ello lo demuestra con un sinfín de ejemplos con los que ilustra su discurso. Por otra parte no hay que olvidar que era discípulo de Platón y por lo tanto conocía bien todas las teorías platónicas. Además, Aristóteles estaba rodeado de personas cultas y muchas veces trae a colación puntos de vista que se trataron en conversaciones que habían tenido lugar en la Academia.

El hecho es que Aristóteles fue el primero que trató científicamente cuestiones de poética. Y fue él quien investigó, analizó y sistematizó teorías literarias que no habían sido abordadas sistemáticamente hasta aquel momento.

No es de extrañar, por tanto, que los escritores más relevantes hayan tomado a Aristóteles como punto de referencia de su quehacer literario. Y algunos, como es el caso de Cervantes, tuvieron un concepto muy especial de él, hecho que se refleja en el *Quijote* XII, 374-375:

–¡Y cómo, cuerpo de San Ciruelo, si es hermosa! Ello es verdad que, si bien me acuerdo, hará por estas yerbas que vienen cincuenta y tres años, y está un poco la cara prieta de andar al sol, con tres dientes que le faltan arriba, dos muelas abajo, mas con todo eso no hay *Aristóteles* que le llegue al zapato.

Cuestiones generales sobre la *Poética*

Aristóteles plantea las cuestiones generales sobre poética en los primeros cinco capítulos de su libro. Allí habla de la naturaleza de la poesía, de sus especies, del origen y del desarrollo histórico de la misma. Con todo, este análisis es excesivamente sucinto y fragmentario.

En la *Poética* Aristóteles caracteriza la poesía como arte de imitación. La poesía, como creación artística, es imitación. Y hay que tener en cuenta que existen diversos tipos de poética según el medio de imitación, el objeto de la misma y la manera de imitar. Esta concepción arranca de Platón, quien fue el primero que utilizó la imitación como base de la teoría científica del arte y le dio una dimensión metafísica. Por su parte, el objeto de imitación de la poesía es la imitación de costumbres, padecimientos y acciones del ser humano. El objetivo de la poesía es el placer literario, esto es, lograr que el público se emocione con la obra que está viendo. Para Aristóteles, el objetivo de la poesía es el placer y el hechizo o la sorpresa. Así, la catarsis es un efecto inevitable como un fin en sí misma.

Por otra parte, Aristóteles señala que el poeta es poeta de argumentos y no de metros. Así pues, frente a la concepción actual de que el metro es la base de la poesía, Aristóteles afirma lo contrario. Pero hay que señalar que Aristóteles trata sólo de las formas dramáticas y narrativas. Es imposible estar seguros de si consideraba, o no, la lírica como una imitación. Los estoicos identificaban, por lo general, la poesía con la imitación. En el siglo xv los italianos resucitaron este concepto llamándole «aristotélico» y du-

rante todo el Renacimiento siguió siendo el más corriente. En general, concebir la poesía como imitación es identificarla con la ficción; y quizá, de todas las ideas de la historia de la teoría poética, la idea de que la poesía consiste en la ficción es la más común y a la vez la más atrevida. Se extendió mucho en la Antigüedad y aparece con frecuencia durante la Edad Media; en el Renacimiento la ficción se convierte en la diferencia más aceptada para la poesía y, aunque su confusión con el verso oscurece a menudo este hecho, ha sido muy aplicada desde entonces. En esta misma línea de pensamiento, en 1601, Philemond Holland escribió que la poesía es el arte de fingir e inventar fábulas. Por otra parte, según Drummond, Jonson creía que Bargas no era un poeta, sino un versificador, porque no creaba ficción. Jonson también escribió que se llama «poeta» no al que escribe con métrica, sino que, además, inventa una fábula... pues la fábula y la ficción son como si dijéramos la forma y el alma de cualquier obra poética.

Llegados a este punto, pasemos a considerar los planteamientos de la teoría moderna, en contraposición a lo dicho hasta ahora. En sus esfuerzos por explicar el carácter extraordinario de la poesía, la teoría moderna se ha interesado principalmente por el problema de entender los procesos mentales –por ejemplo, la imaginación– implicados en la producción del poema. Se concibe la poesía en su conjunto, no como en el Renacimiento, en términos de ficción e imitación, de forma que el drama y la narración sean sus formas más naturales, sino más bien como en la Edad Media, en términos de comu-

nicación directa. Así, la lírica se considera como la verdadera poesía, y un drama o una narración, aunque estén en verso, se estiman de menor pureza poética que una oda. Esto se debe, en parte, a haber pasado el drama y la novela del verso a la prosa; pero aún más a los desarrollos complementarios en psicología y en estética general característicos del periodo moderno. Y es que desde el Renacimiento, la *Poética* de Aristóteles se ha convertido en el punto de partida de especulaciones estéticas, en especial de la tendencia clasicista, hegemónica hasta la segunda mitad del XVIII. Y tanto por el valor intrínseco de su aportación al análisis de la obra de arte como por el influjo ejercido en la formación de la estética moderna, la *Poética* sigue siendo hoy en día una obra esencial.

Análisis del contenido

La *Poética* de Aristóteles está concebida, desde el punto de vista temático, atendiendo a tres temas. El primero es el de la poesía, el segundo el de la tragedia y el tercero el de la relación entre la tragedia y la epopeya.

A) El primero consta de cinco capítulos:

- I. La poesía es una de las artes miméticas. Imita las acciones humanas. Se especifica por los medios que usa.
- II. Se especifica también por los objetos que imita (gente honrada o vil).

- III. Se especifica por el modo con que imita (narración, drama, drama-narración).
 - IV. Nacimiento y desarrollo de la poesía (y en particular de la tragedia).
 - V. Origen y naturaleza de la comedia. Semejanzas y diferencias entre epopeya y tragedia.
- B) El segundo lo componen los diecisiete capítulos siguientes:
- VI. Se define la tragedia y se enumeran sus elementos cualitativos.
 - VII. Unidad y extensión de la tragedia.
 - VIII. Aclaración del concepto de unidad. Ejemplos tomados de la epopeya (matriz de la tragedia).
 - IX. Poesía, historia y filosofía. Tradición e invención en la tragedia. Lo necesario, lo verosímil y lo maravilloso.
 - X. Argumentos simples y complejos.
 - XI. Peripetia y reconocimiento.
 - XII. Se enumeran las partes integrantes de la tragedia y se delinea su estructura básica.
 - XIII. Condiciones de un buen argumento trágico.
 - XIV. Maneras de provocar las emociones que se esperan de la tragedia.
 - XV. Los caracteres y los personajes.
 - XVI. Tipos de reconocimiento.
 - XVII. Consejos acerca de la trama argumental.
 - XVIII. Nudo y desenlace.
 - XIX. El pensamiento. Inicio del análisis del lenguaje.
 - XX. Las partes de la elocución.

- XXI. Clases y modalidades de palabras.
- XXII. Usos estilísticos de esas palabras y particularmente de la metáfora.
- C) El tercero comprende los cuatro últimos capítulos de la *Poética*:
 - XXIII. Epopeya y tragedia.
 - XXIV. Especies y partes de ambas. Extensión y metro de una y otra. Lo irracional y su racionalidad.
 - XXV. Diversos problemas de interpretación de los poemas homéricos.
 - XXVI. La tragedia es superior a la epopeya.

Manuscritos y primeras ediciones

El manuscrito principal y más antiguo de la *Poética* es el Parisinus 1741, que data de finales del siglo x o comienzos del xi. Parece que en 1427 se encontraba en Bizancio y llegó a Florencia a mediados del siglo, tal vez llevado por algún monje que huía de la invasión turca. Sin embargo, hay quienes apoyan que el manuscrito estaba en Italia antes de 1278, año en que hizo Guillermo de Moerbeke su traducción latina. En la edición de la Academia Regia Borussica es denominado A^c. También en la edición de F. Susemihl (1865) y en la de J. Vahlen (1867), quien lo considera como fuente única, ya que los otros 17 que menciona (comenzando por Urbin. 47 = B^c) son todos de fecha bastante más tardía y derivan de aquél, por lo cual les da el nombre de «apógrafos». Una edición fotolitográfica de aquella parte del manuscrito que corresponde a la *Poética* (ya que el Parisinus 1741 contiene también la *Retórica* de Aristóteles y otros escritos sobre ora-

toría) fue hecha por H. Omont en 1891. Un manuscrito independiente del anterior es el Riccardianus 46, citado como B o R, que proviene del siglo XIV.

De comienzos del siglo X data la traducción árabe de la *Poética*, basada en una anterior siríaca, del siglo VI, que nos ha llegado en el manuscrito Ar. 882^a de la Biblioteca Nacional de París. El arabista D. S. Margoliouth publicó en 1911 una traducción latina del texto árabe, enfrentada al texto griego. En 1928 y 1932 J. Tratsch publicó una edición crítica de esta versión arábica, con traducción latina (tomo I) y un amplio comentario (tomo II).

La *editio princeps* de la *Poética*, denominada *aldina*, la publicó Aldo Manuzio, en Venecia, en 1508 y formaba parte de un volumen con diversas obras de *Rhetores* griegos. Fue cuidada por Juan Láscaris, quien la hizo a partir del manuscrito Parisinus 2038 o de otro muy parecido.

La misma imprenta de Manuzio publicó en 1536 la primera edición bilingüe (con traducción latina de Pazzi), reproducida en 1537 en Basilea, y en 1538 en París.

Se podría afirmar, con Weinberg, que la primera edición crítica de la *Poética* fue la que publicó en Florencia, en 1548, Francesco Robortello. En París, hizo otra edición crítica Guillaume Morel.

Traducciones de la *Poética*

No se tiene constancia de ninguna traducción latina de la *Poética* en la Antigüedad, ni de ningún comentario de la misma. Por el contrario, se ha conservado una versión ára-

be, de comienzos del siglo x, hecha no sobre el original griego, sino sobre una versión siríaca del siglo vi. En el siglo xiii Hermán Alemán, un miembro de la Escuela de Traductores de Toledo, vertió al latín el extracto que hiciera Averroes de la traducción árabe. Lo mismo hizo en el siglo xiv Mantino de Tortosa.

En 1278 Guillermo de Moerbeke llevó a cabo la primera versión latina directa de la *Poética*. Es una traducción literal, hecha *ad usum philosophorum*.

Dos siglos más tarde, en 1498, Giorgio Valla hizo otra, con espíritu humanista y no escolástico. No resultó muy acertada, ni fue del agrado de los helenistas y filólogos. De ahí que en 1536 Alessandro Pazzi editara otra que sí fue del agrado de los estudiosos. Ésta gozó de muchas reediciones en las décadas siguientes y se convirtió en el punto de partida para estudiosos de la época.

En 1550, V. Maggi publicó una nueva versión latina, con texto griego y comentario. En 1555 G. Morel sacó a la luz su versión en París. Cinco años más tarde lo haría P. Vettori en Florencia. A Bernardino Baldino se le antojó traducirla en verso y la publicó en 1576. En 1579, Antonio Riccoboni, profesor de la Universidad de Padua, publicó, en un tomo, la traducción latina de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles. En 1549, Bernardo Segni tradujo la *Poética* en Florencia, *in lingua vulgare fiorentina*. En 1570 Lodovico Castelvetro tradujo la *Poética* al italiano y la publicó en Viena. Seis años más tarde sacó una segunda edición, revisada y aumentada, en Basilea. En 1572 Alessandro Piccolomini publicó en Siena otra traducción italiana

y la reimprimió tres años después en Venecia, con anotaciones.

En los siglos XVII y XVIII aparecieron varias traducciones de la *Poética*, especialmente en francés y latín, y algunos comentarios.

En 1611 D. Heinsius publicó en Lyon una versión latina con texto griego y notas. En 1613 Paolo Beni editó en Padua los *Comentarios a la Poética de Aristóteles*. En 1671 el señor de Norville publicó en París su edición francesa. En 1753 M. C. Curtius editó su traducción alemana en Hannover. En 1782, Pietro Metastasio, un famoso dramaturgo italiano, publica un extracto de la *Poética*, en el cual el «Sófocles itálico» intenta fundamentar su propio credo estético. De 1786 tenemos la versión latina de F. W. Reiz, que vio la luz en Leipzig, y de 1794 es la de J. G. Buhle, publicada en Göttingen. En Londres, H. J. Pye editó en 1792 su versión inglesa, acompañándola de un comentario que la explica con ejemplos tomados principalmente de los poetas modernos. De 1771 es la traducción francesa de Ch. Batteaux, publicada en París. Ya en época moderna, a partir del siglo XIX, vieron la luz en Europa varias ediciones y traducciones de la *Poética* de Aristóteles. En 1831 Immanuel Bekker inició la publicación de las obras de Aristóteles, bajo los auspicios de la «Academia Regia Borussica». En la segunda edición, que salió en 1960, en Berlín, está incluida la *Poética*. De 1848-1869 tenemos la traducción latina de Firmin-Didot.

Desde ese momento se multiplicaron las traducciones de la *Poética*, al francés, italiano, inglés, alemán, castella-

no, portugués, catalán, etc. Una enumeración completa de las ediciones, traducciones, estudios y comentarios de esta obra puede consultarse en A. Lane Cooper y Alfred Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* (1928), trabajo que completó G. F. Else, «A Survey of Work on Aristotle's Poetic, 1940-1954», *Classica Weekly*, 1957, 48, pp. 73-82.

De todas las ediciones extranjeras, del siglo xx, quere-
mos dar un lugar especial a la edición griega, del profesor Sykoutris, publicada por la Academia de Atenas, en la misma ciudad, en 1937; reimpressa en 1999, es el estudio filológico más exhaustivo que existe, en griego, sobre la *Poética* de Aristóteles.

Para concluir, centrémonos en las traducciones de au-
tores españoles, debido al interés intrínseco que puede presentar para los interesados en la traducción de esta obra.

Los primeros lectores españoles de la *Poética* se remon-
tan al siglo xiii. Fue el arzobispo Raimundo de Toledo, fundador de la Escuela de Traductores de Toledo, quien hizo posible que los cristianos cultos de la época pudieran tener a su alcance las obras griegas, árabes y orientales. Entre los traductores se encontraba Hermán Alemán, quien –como ya hemos indicado– vertió al latín la *Poética* de Aristóteles, a partir del extracto hecho por Averroes de la traducción árabe de Abu Bischar, el cual se basó en la versión siríaca. Por lo tanto, la de Hermán Alemán fue probablemente la primera traducción latina medieval es-
crita para el Occidente cristiano.

En el siglo siguiente, otro español, Mantino de Tortosa, reiteró la tentativa de Hermán Alemán y volvió a traducir la *Poética* al latín, partiendo del texto árabe.

Sin embargo, en los siglos xv y xvi, mientras que en Italia se editaron diversas traducciones y comentarios de esta obra, en España no hubo intento alguno de darla a conocer. De hecho, los españoles que la leyeron, en el Renacimiento, lo hicieron a través de las versiones en latín o en italiano.

En 1625 se publicó la primera traducción castellana, que hizo Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar. Hay que tener en cuenta que hasta ese momento no existían traducciones en alemán, inglés o francés.

En 1778, Don Casimiro Flórez Canseco la reeditó con adiciones y correcciones. A finales del siglo xviii, en 1798, salió a la luz otra versión castellana, hecha directamente del griego, por el bibliotecario Don Joseph Goya y Muniain, dedicada a Don Gaspar Melchor de Jovellanos. Es una versión bastante fiel y de un exquisito estilo.

En 1830 el helenista Vicente Mariner hizo una traducción de la *Poética*, pero permanece inédita. De ella sólo disponemos de dos copias manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En el siglo xix no hubo ninguna nueva traducción castellana de la *Poética*.

A mediados del siglo xx aparecieron dos: una de Juan David García Bacca (México, 1946) y la de Eilhard Schelesinger (Buenos Aires, 1947).

En 1974 Valentín García Yebra publicó en la editorial Gredos su edición trilingüe, con el texto griego de Kassel

enmendado y la versión latina de Riccoboni. La traducción castellana es fiel y estrictamente literal. Quizás le falta un poco de agilidad. Revela la obra de un filólogo dedicado minuciosamente a su labor filológica, con tal apego al texto que en ocasiones lo encorseta. Con todo, es la edición con una introducción, bibliografía e índices más exhaustivos y 394 notas.

La traducción de Francisco de P. Samaranch, publicada por la editorial Aguilar en 1964 y reimpresa en 1973, aunque se presenta como traducción del griego, es en realidad una traducción de la traducción francesa de Hardy.

Sí que es del griego la de José Alsina Clota, publicada en 1977 en Barcelona, con una breve nota preliminar y 143 notas.

También es una traducción directamente del griego, y bastante literal, según deliberado propósito, la de Aníbal González, editada por Taurus en 1987.

De 1990 es la traducción del argentino A. J. Cappelletti, hecha sobre el texto griego de W. Hamilton Fyfe, el cual se basa en la tercera edición de Vahlen (Leipzig, 1885). En ocasiones se aparta de ese texto, y lo va indicando en las notas (un total de 412). Fue publicada en Venezuela, en la editorial Monte Ávila.

La traducción más reciente es la de Antonio López Eire, publicada en la editorial Istmo, en 2002. Un acierto el presentarla acompañada del texto griego. Tras la traducción y las 32 notas, el profesor ha publicado un estudio teórico sobre la filosofía de la *Poética* de Aristóteles, un índice analítico y, a modo de epílogo, otro artículo, titulado «La *Poética* de Aristóteles», de James J. Murphy.

Nuestra traducción

A modo de colofón, diré que la traducción que viene a continuación ha sido trabajada minuciosamente. La traducción que presentamos es fiel al texto original griego, si bien se ha intentado agilizar el texto en ocasiones en las que el texto original lo requería. Las 311 notas dan fe de que ésta ha sido una empresa trabajada al detalle, de modo que pudiera justificar una traducción más de la *Poética* de Aristóteles. Con ella queremos contribuir a la Olimpiada Cultural de Grecia, en un año tan crucial como va a ser este 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA CLOTA, J., *Anónimo, Sobre lo sublime. Aristóteles, Poética*, Barcelona, 1985.
- *Poética*, Barcelona, Icaria, 1998.
- ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes Poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- BELO, F., *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- BERNABÉ, A., *Retórica. Aristóteles*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- CANO, P. L., *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CAPELLETTI, A. J., *Aristóteles. Poética*, Venezuela, Monte Ávila, 1990.
- CHEN, CHUNG-HWAN, *Sophia, The Science Aristotle sought*, Nueva York, Hildeshei, 1976.
- CHICO RICO, F. (ed.), *La Ciencia Empírica de la literatura (Teoría/Crítica 2)*, Alicante/Madrid, Universidad/Verbum, 1995.
- DANANI, C., *L'amicizia degli antichi: Gadamer in dialogo con Platone e Aristotele*, Milán, V&P Università, 2003.

- DURÁN, M. A., *Si Aristóteles levantara la cabeza*, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía, 2002.
- ELSE, G. F., *Aristotle's Poetics: the argument*, Cambridge, Harvard University, 1963.
- GALLAVOTTI, C., *Dell'arte poetica/Aristotele*, Milán, Mondadori, 1997.
- GARCÍA BACCA, J. D., *Aristóteles: Poética*, México, UAM, México, 2000.
- GARCÍA BERRIO, A., y HERNÁNDEZ, M. T., *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- GARCÍA BERRIO, A., *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA YEBRA, V., *Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. Aristotelis ars poetica. Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1988.
- GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote: commentaire sur le quatrième livre de la «Physique» (10-14 = et la «Poétique»*, París, J. Vrin, 1982).
- GOYA Y MUNIAIN, J., *El arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984³.
- KASSEL, R., *De arte poetica liber/Aristotelis*, Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1968.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1981.
- LÓPEZ EIRE, A., *Poética. Aristóteles*, Madrid, Istmo, 2002.
- LUCAS, D. W., *Poetics/Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- MAS, S., *Aristóteles*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2000.
- MORENO JURADO, J. A., *Poética*, Padilla, 1993.
- NAVAL DURÁN, C., *Educación, retórica y poética: tratado de la educación en Aristóteles*, Pamplona, Eunsa, 1992.

- POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- REALE, G., *Introducción a Aristóteles*, Barcelona, Herder, 1985.
- ROMERO, F., *Aristóteles. Ética y Poética*, Barcelona, Océano, 2001.
- SAMARANCH, F., *Aristóteles*, Madrid, Aguilar, 1986.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, L., *La «Nueva idea de la tragedia antigua» de González de Salas*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- SHIPLEY, J. T., *Diccionario de la literatura mundial*, Barcelona, Destino, 1973².
- SYKOUTRIS, I., y MENARDOY, S., *Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς*, Atenas, 1937, reimpresión 1999.
- WARTELE, A., *Lexique de la «Poétique» à Aristote*, París, Belles Lettres, 1985.

POÉTICA

I. Para tratar de la poética¹, tanto de la poética 1447a
en sí, como de sus diferentes especies², esto es, de
la fuerza³ de cada una de ellas y de cómo hay que
componer los argumentos⁴, si la composición ha
de quedar bien⁵, e incluso de cuántas y de qué
partes consta, e igualmente de todo aquello que

1. Aristóteles habla de «poética» para referirse a la poesía y a veces al poema propiamente dicho. Así, en el primer caso se trata de la poesía en sentido abstracto, como arte; mientras que el segundo caso atañe a la poesía como creación, como algo concreto.

2. Es decir: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, etc.

3. Cada tipo de poesía tiene su propia fuerza, esto es, su finalidad y efecto específicos.

4. Μῦθος, 'fábula', en la *Poética* debe entenderse como «argumento». Esto es, el conjunto de sucesos esenciales de la acción imitada en el poema.

5. Estética y técnicamente.

conciérne a este método⁶, hagámoslo empezando, como es natural, por orden⁷.

Pues bien, la epopeya⁸ y la poesía trágica⁹ y además la comedia y la poesía ditirámica y en gran medida la aulética y la citarística¹⁰, todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones; pero se diferencian unas de otras en tres puntos: o porque imitan con diferentes medios, o porque imi-

6. No se trata del tipo de investigación, sino del campo de investigación de la rama científica.

7. Alusión al método deductivo empleado por Aristóteles, que va de lo general a lo particular. Así, tratará primero de la poesía como imitación, y después de las características concretas de ese tipo de imitación.

8. Estos cuatro tipos principales de poesía los cita también Platón, en la *Política* 394c. La aulética y la citarística las añade porque están íntimamente ligadas a la poesía.

9. El empleo de esta perífrasis muestra que no se refiere a la parte de espectáculo que tiene la tragedia, sino a la tragedia como obra poética.

10. La aulética era poesía acompañada con música de instrumentos de viento, mientras que la citarística lo era con instrumentos de cuerda. Estos dos tipos de poesía tenían un contenido muy concreto, basado en la imitación de acciones o situaciones psíquicas. En época de Aristóteles, incluso algo antes, comenzó la diferenciación entre las artes, esto es, la independencia de la poesía como arte de la palabra y de la música como arte del sonido y del ritmo. La música en sí, sin letra, no constituye un tipo de imitación en Aristóteles. También Platón censuró la música instrumental, sin canción, en *Las Leyes* 669e, por ser una forma de virtuosismo que se acerca a la voz de los animales, y por lo tanto no es digna de imitación.

tan cosas diversas, o porque imitan de manera distinta y no del mismo modo.

Y es que, así como algunos imitan muchas cosas con colores¹¹ y formas, reproduciéndolas, unos por arte, otros por costumbre¹², otros valiéndose de la voz¹³, lo mismo ocurre con las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo¹⁴, de la palabra¹⁵, de la armonía¹⁶, bien por se-

11. La comparación no se hace entre la imitación a través de medios visuales (formas-colores) y auditivos (la voz), y mucho menos entre las artes plásticas y la música, como se cree normalmente. Aristóteles quiere señalar que existen imitaciones que utilizan medios diferentes. Hay personas que imitan y representan algo, como por ejemplo, un ser humano, bien a través de posturas y movimientos (formas), bien con colores en pinturas empíricas (por costumbre); y hay quienes imitan con su voz los mismos objetos, como por ejemplo a un ser humano, un buey, o las situaciones en sí, como a un borracho, a uno que está enfadado. Así que se trata de una diferencia que no atañe al objeto de imitación, sino a los medios por los que se representa.

12. La «costumbre» es la «práctica», aquello que Platón, en el *Gorgias* 465a llama «experiencia», en contraposición al arte, el cual presupone un aprendizaje específico y funciona según unas normas determinadas.

13. Aquí la voz se refiere al sonido en general.

14. Palabra, armonía y ritmo: términos que cita Platón en la *República* III 398d, refiriéndose a los tres elementos constitutivos del canto.

15. Con el término *logos* Aristóteles se refiere tanto a la prosa como al verso.

16. La armonía es la melodía. La distinción actual entre armonía y melodía no existía en la Antigüedad. Aristóteles utiliza el término «armonía» como sinónimo de *melos*, si bien con este término alude a la combinación de verso y música, mientras que el término «armonía» se caracteriza siempre por su elemento musical.

parado, bien mezclándolos. Así, la aulética y la citarística¹⁷ y todas aquellas que son del mismo estilo, como las siringas¹⁸, se sirven tan sólo de la armonía y del ritmo. El arte de los danzantes imita tan sólo con el ritmo, sin armonía: pues éstos, con los ritmos de las diferentes posturas que adoptan, imitan caracteres, pasiones y acciones.

1447b Por su parte, el arte que imita sólo con meras palabras¹⁹ y con los metros²⁰, bien sea combinándolos entre sí, o bien empleando uno de los tipos, por el momento, sigue sin nombre. Pues no tenemos un término común para aplicarlo a los mimos de Sofrón²¹ y de Jenarco²² y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que alguien quisiera hacer en

17. El *aulos*, 'flauta', hacía el acompañamiento de los ditirambos; la cítara, el de los himnos.

18. Siringa: especie de zampoña compuesta de varios tubos de caña que forman escala musical y van sujetos unos al lado de otros. Teóricamente es el instrumento de los pastores (DRAE). La siringa es la flauta de Pan. Además, Siringa fue una ninfa de Arcadia que, perseguida por Pan, fue transformada en cañas. Pan se consoló fabricando con aquellas cañas una flauta campestre llamada «siringa».

19. Referencia a la prosa.

20. Con la palabra «metros» Aristóteles tiene en mente los metros en sí como constitutivos de la poesía y los versos.

21. Sofrón fue el principal representante del mimo siracusano. Contemporáneo de Eurípides. Los mimos eran representaciones realistas de situaciones tomadas de la vida cotidiana. Estaban escritos en prosa.

22. Hijo de Sofrón. Contemporáneo y amigo de Dionisio I de Siracusa, fue autor de mimos, como su padre.

trímetros yámbicos o versos elegíacos²³ o versos semejantes –pero la gente, asociando el quehacer poético al metro, a unos los denomina poetas elegíacos, a otros poetas épicos, atribuyéndoles el nombre de poetas no por lo que imitan, sino por el metro–. Efectivamente, si es que exponen en verso algún tema de medicina o de física, acostumbran a llamarlos así²⁴; y sin embargo, nada tienen en común Homero y Empédocles, salvo el metro; de ahí que es justo llamarle al primero poeta y a éste filósofo de la naturaleza más que poeta. Y de la misma manera, si alguien hiciera la imitación mezclando todos los metros, como hizo Queremón²⁵ en su *Centauro*, rapsodia mixta de todos los metros, también habría que llamarle poeta.

Así pues, sobre todo esto, quede aclarado el tema. Pero hay artes que hacen uso de todo lo aludido, me refiero al ritmo, al canto y al metro, como la poesía ditirámbica, el *nomos*²⁶, la tragedia y la comedia: di-

23. Dícticos elegíacos: combinación entre el hexámetro y el pentámetro.

24. Para Aristóteles la poesía didáctica no es poesía.

25. Fue un poeta trágico de finales del siglo v y de la primera mitad del iv. Aristóteles, en la *Retórica* 1413b 13, le cita como uno de los principales dramaturgos que escribieron obras más para ser leídas que representadas. Su *Centauro* era un drama de muchos metros, según Ateneo XIII. Probablemente el título viene de su condición de obra mixta en cuanto a la versificación.

26. El *nomos* era un canto monódico, que podía tener acompañamiento de cítara o de flauta. Era un canto religioso, liga-

fieren en que unos los emplean todos al mismo tiempo y otros, en cambio, cada uno por su parte²⁷. Éstas son pues, digo, las diferencias entre las artes, conforme a los medios con que hacen la imitación.

- 1448a II. Mas, ya que los que imitan, imitan a personas que actúan²⁸, y forzosamente éstos son gente honrada o vil (pues los caracteres casi siempre se limitan a estos dos tipos, ya que, en cuanto al carácter, todos se diferencian por el vicio o por la virtud), o bien imitan a personas mejores, peores o semejantes a nosotros, al igual que hacen los pintores –así, Polignoto²⁹ los representaba mejores, Pausón³⁰,

do al culto de Apolo. Estaba compuesto en dáctilos y espondeos preferentemente. Un ilustre representante de los nomos fue Terpandro, del siglo v.

27. En la poesía dítirámica y en la nómica, los tres elementos –ritmo, canto y verso– se utilizaban simultáneamente a lo largo de todo el poema, mientras que en la tragedia y en la comedia el canto sólo se empleaba en las partes líricas.

28. Esta idea de que el poeta no imita a los hombres sino a sus acciones es una idea recurrente en Aristóteles a lo largo de toda su obra y la encontramos también en Platón, *República* X 603, 4-5. Es una idea básica de la estética de Aristóteles.

29. Fue el primer gran pintor griego de la Antigüedad. Oriundo de la isla de Tasos, nació en el año 490 y murió en Atenas hacia el 425. Fue nombrado ciudadano ateniense como reconocimiento a su obra de decoración de edificios y monumentos públicos en Atenas.

30. A Pausón lo cita Aristófanes en *Los Acarnienses* 854, en *Las Tesmoforias* 948 y en el *Pluto* 602. Aunque no se sabe la fecha exacta de su nacimiento, sabemos que trabajaba en Atenas en la época de la guerra del Peloponeso.

peores y Dioniso³¹ semejantes. Y es evidente también que cada una de las imitaciones mencionadas presentará estas diferencias y será distinta al imitar diferentes cosas, según se ha indicado.

Porque también en la danza, en la aulética y en la citaródica es posible que se produzcan estas diferencias, al igual que en la prosa y en la poesía sin música, tal como Homero, que hace a las personas mejores, Cleofonte³², que las presenta semejantes, o Hegemón de Tasos³³, el primero que hizo parodias, y Nicócares³⁴, autor de la *Diliada*³⁵, que las hace peores. Y del mismo modo podría hacerse la imitación en los ditirambos y en los nomos,

31. Dionisio de Colofón, un pintor contemporáneo de Polignoto. Era un pintor que cuidaba mucho sus pinturas y que trataba de reflejar el carácter y las pasiones de los personajes que pintaba. Se le llamaba el retratista porque pintaba exclusivamente seres humanos; no pintó ni dioses ni héroes, como hizo Polignoto.

32. Cleofonte aparece recogido en la *Suda*, como poeta trágico ateniense, autor de diez tragedias. Aristóteles lo considera un ejemplo de estilo claro y preciso, pero modesto, esto es, muy realista, lejos de la exaltación poética (cfr. Arist. *Poét.* 22.1).

33. Autor de comedias que vivió en Atenas en la segunda mitad del siglo v a.C. Hiponacte, Cratino y Epicarmo ya habían escrito parodias o imitaciones burlescas antes que él, pero Aristóteles considera a Hegemón de Taso el inventor de la parodia porque fue él quien lo convirtió en un género literario por sí mismo.

34. Comediógrafo ático de comienzos del siglo iv.

35. Una obra que es una parodia de la épica heroica.

como Timoteo³⁶ y Filóxeno³⁷ en sus *Cíclopes*³⁸. Y en esta diferencia está la clave del distanciamiento entre la tragedia y la comedia; pues ésta quiere imitar a individuos peores, y aquélla a mejores que los actuales.

III. Pero existe una tercera diferencia entre ellas: la manera en que se podría imitar cada uno de estos objetos. Y es que, con los mismos medios³⁹, se puede imitar las mismas cosas, en ocasiones narrándolas (o, como hace Homero, simulando otro individuo, o siendo uno mismo, sin cambiar de persona), otras veces imitando a todos aquellos que obran o actúan.

Por lo tanto, en estas tres diferencias consiste la imitación, como dijimos al principio: en los me-

36. Poeta y músico de Mileto. Autor de nomos y ditirambos. Era el músico preferido de los jóvenes de su época porque era un músico innovador. Amigo de Eurípides. Según la *Suda* murió a los 97 años, al comienzo del reinado de Filipo II de Macedonia.

37. Filóxeno de Citera (435-380 a.C.). Autor de veinticuatro ditirambos. En su *Cíclope* ridiculizó la figura del tirano Dionisio I de Siracusa. Esta obra no se ha conservado, pero sí tenemos la imitación de Teócrito, que constituye una de las obras más graciosas de la Antigüedad.

38. Son las dos obras tituladas *Cíclope*, escritas por ambos autores. La diferencia entre ellas es que en el primer ditirambo se ennoblece la figura del protagonista, mientras que en el segundo se la rebaja.

39. Es decir: a través del ritmo, la palabra y la armonía. Y es que la música podía utilizarse en la poesía lírica, en la que el poeta narra los hechos, pero también en el drama.

dios, los objetos y la manera de imitarlos. De modo que, en cierto modo, al igual que Homero, podría llamarse imitador a Sófocles⁴⁰, porque ambos imitan a personas serias; y por otra parte, sería semejante a Aristófanes, porque ambos imitan a personas que obran o actúan. De ahí que, según algunos, esas obras se llamen dramas, pues imitan a personas que obran⁴¹. Por eso también los dorios reivindican la tragedia y la comedia (la comedia los megarenses⁴², los de aquí, porque según ellos nació a un tiempo que la democracia, y los de Sicilia, pues de allí era el poeta Epicarmo⁴³, quien

40. En la *Poética*, la manera en la que se realiza la imitación es decisiva para discernir los géneros literarios y los autores. Así, frente a la forma narrativa de la épica, la tragedia y la comedia, imitan a los personajes en acción. Pero si aludimos al carácter de los personajes, esto es, al objeto de imitación, evidentemente Sófocles está más cerca de Homero que de Aristófanes, dado que sus personajes trágicos son tan serios como los héroes homéricos y nada tienen que ver con la vileza de los personajes cómicos de Aristófanes.

41. Aristóteles no parece estar muy convencido de la relación etimológica del verbo *drao*, 'actuar', y *drama*, 'acción', pues dice que así piensan algunos. Esta duda de Aristóteles nos lleva a otra conjetura: que «drama» signifique simplemente *poihma*, 'poema', dado que *dro* es sinónimo de *poio*.

42. Estas anotaciones aristotélicas apuntan a la hipótesis que defendía que la tragedia y la comedia provienen del mundo dorio. Sin embargo, los megarenses reivindicaban la comedia. Aquí Aristóteles cita dos ciudades llamadas Mégara (aunque hay cuatro más con el mismo nombre): la que está entre Atenas y Corinto y la siciliana, la Mégara Hiblea.

43. Es dudosa la patria de Epicarmo: se dice que fue de Samos, Cos, Siracusa, Mégara Hiblea. Aristóteles opta por esta última.

1448b

fue mucho más antiguo que Quiónides⁴⁴ y Magnete⁴⁵; y la tragedia, algunos dorios del Peloponeso)⁴⁶, sacando a colación los nombres como prueba. Pues efectivamente éstos llaman *komos* a las aldeas de los alrededores, mientras que los atenienses las denominan *demos*, como si los comediantes no hubieran recibido su nombre de *komazein*, sino que se les dio ese nombre por andar errantes por los *komos*, al haber sido expulsados, por deshonor, de la ciudad⁴⁷; e incluso para decir «hacer» ellos mismos emplean el vocablo *dran*, mientras que los atenienses se decantan por *pratein*⁴⁸. Así pues, sobre cuántas y cuáles

Teócrito le llama «el siracusano» dado que vivió muchos años en esta ciudad, donde escribió varias de sus comedias, que no se conservan. Tenemos 37 títulos de sus obras.

44. Fue el vencedor del concurso de comedias en el 486 a.C., de ahí que su nombre se incluyera en las grandes fiestas dionisiacas. Se le atribuyen tres obras: *Héroes*, *Pobres* y *Persas* o *Asirios*.

45. Junto con Quiónides fueron los poetas de comedia ática más antiguos. Aristófanes, en la parábasis de *Los caballeros*, nombra a Magnete como el poeta más afortunado de la Comedia Antigua porque obtuvo once triunfos.

46. Especialmente dos ciudades: Corinto y Sición.

47. La etimología de la palabra *kōmodia* no tendría que ver con *kōmo*, ‘aldea’, sino con *kōmos*, ‘fiesta con cantos y danzas por las calles’. Así la *kōmodia* sería el canto del *kōmos*, esto es, de los ciudadanos que bailaban y cantaban por las calles, embriagados, en las fiestas de Dioniso, a modo de los Carnavales actuales.

48. *Dran* no es una palabra exclusivamente doria, si bien *prattein* es jónica y ática. Lo que hay que señalar es que los poetas y los escritores que se decantan por el empleo de expresiones poéticas emplean el verbo *drō*, así Antífonte, Tucí-

son las diferencias de la imitación, baste con lo dicho.

IV. Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales⁴⁹. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación⁵⁰; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres. Y una causa de esto es también el hecho de que aprender⁵¹ es algo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida.

dides, o Platón; pero no lo emplean los oradores áticos a excepción de Hipócrates y Demóstenes.

49. Una es el instinto de imitación, connatural al hombre, y la otra es tanto el placer que sentimos al contemplar imágenes como la connaturalidad en el ser humano del ritmo y de la melodía.

50. El hombre tiene una inclinación natural a la imitación, y esto es una causa intelectual según Aristóteles.

51. Aquí Aristóteles hace referencia no sólo a la adquisición de conocimientos, sino también a la comprensión, esto es, a la resolución de un determinado planteamiento.

Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa, como por ejemplo, éste es fulanito. Pues en el caso de que no haya visto antes lo imitado, no le producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna otra cosa por el estilo. Así que al ser natural para nosotros el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros forman parte de los ritmos), aquellos que desde el principio estaban mejor dotados para ello fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la poesía a partir de las improvisaciones.

Pero la poesía se dividió conforme a la índole de los poetas. En efecto, los más respetables imitaban las acciones más nobles y las de tales personas, mientras que los más viles imitaban las de las personas de más baja estofa, componían desde un principio invectivas, al igual que los otros componían himnos y encomios. Con todo, de ninguno de los predecesores de Homero podemos decir que compusiera un poema semejante, aunque probablemente hubiera muchos; pero de Homero en adelante sí es posible, así por ejemplo el *Margites*⁵² y poemas similares⁵³. En ellos tuvo cabida el

52. *Margites* es el título de un poema burlesco atribuido en la Antigüedad a Homero.

53. Se escribieron una gran cantidad de poemas satíricos empleando el estilo homérico. El más conocido y el único que se conserva es la *Batraconomaquia*.

metro yámbico (por eso se sigue llamando todavía «yámbico», porque en este metro se mofaban unos de otros). Y así, de los antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos y otros de yámbicos. Y del mismo modo que Homero fue el poeta por excelencia en las composiciones serias (pues es el único que compuso poemas que no sólo eran hermosos, sino que eran imitaciones dramáticas), así también fue el primero que trazó las líneas generales de la comedia, dando forma dramática no sólo a la invectiva, sino a lo ridículo. Pues en el *Margites* se ve la correspondencia con las comedias, así como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias. Una vez que salieron a la luz la tragedia y la comedia, los que se decantaban por una u otra poesía, dependiendo del carácter de cada uno, los unos se convirtieron en poetas de comedias en lugar de componer yambos, y los otros, en lugar de componer poemas épicos se pasaron a la tragedia; y esto por el hecho de que estas nuevas formas poéticas eran más suntuosas y más apreciadas que aquéllas.

1449a

Ahora bien, evaluar ahora si la tragedia está ya en su punto álgido en lo referente a las partes constitutivas o no, y juzgar este asunto, tanto en sí mismo como en relación con el teatro, ésa es otra cuestión. Pues ya que surgió en principio de la improvisación, tanto ella como la comedia, la una de los que daban salida al ditirambo, la otra de los que lo hacían a partir de los cantos fáli-

cos⁵⁴ –que todavía siguen vigentes en muchas ciudades–, fue creciendo poco a poco⁵⁵, en tanto que los poetas iban desarrollando todas las partes de ella que iban apareciendo; y tras muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que había adquirido su propia naturaleza. Y Esquilo fue el primero que aumentó el número de los actores, de uno a dos, disminuyó las partes del coro y estableció el diálogo como parte principal. Sófocles elevó a tres el número de actores e introdujo la escenografía. Y además, la grandiosidad, pues partiendo de los pequeños argumentos y de la dicción cómica, ya que se desarrolló a partir de lo satírico, se dignificó tarde, y el metro de tetrámetro trocaico⁵⁶ pasó a convertirse en trímetro yámbico. Y es que al principio empleaban el tetrámetro, ya que la poesía era satírica y tenía mucha danza; pero al evolucionar la forma dialogada, la naturaleza misma encontró el metro apropiado; pues, en efecto, el yambo es el metro más apropiado para conversar. Prueba de ello es que, al hablar unos con otros,

54. Se trataba de cantos provocadores y malsonantes que cantaban cuadrillas de borrachos por las calles, los cuales paseaban un enorme falo, símbolo sagrado de la fecundidad de la naturaleza.

55. Aristóteles subraya el desarrollo progresivo de la tragedia, si bien respecto a la épica no dice lo mismo, pues su desarrollo está más allá de la tradición histórica.

56. Esta sustitución es con probabilidad obra de Esquilo, pues la encontramos en *Los Persas* 155-175 y en el *Agamenón* 1344 y ss.

proferimos una gran cantidad de yambos, y en cambio, raras veces empleamos hexámetros y solamente saliéndonos del tono conversacional. Y además, el aumento de episodios y cómo dicen que fue embellecida cada parte, démoslo por dicho; pues tal vez sería una ardua labor pasar lista a cada una de estas cuestiones.

V. La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad⁵⁷ que no contiene ni dolor ni daño⁵⁸, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor.

Pues bien, las modificaciones de la tragedia y de aquellos poetas que las realizaron no nos son desconocidas; mientras que la comedia, al no haber sido tomada en serio desde el principio, se echó en el olvido⁵⁹. En efecto, fue relativamente tarde cuando el arconte proporcionó un coro de cómicos, que hasta entonces eran espontáneos. Y una vez que se hubo configurado, a partir de ese momento, se recuerdan los llamados poetas cómicos⁶⁰. Pero se

1449b

57. No sólo física, sino también psíquica.

58. En contraposición con los padecimientos que conlleva la tragedia.

59. Tan sólo permaneció el recuerdo de su procedencia de los cantos fálicos, pero el resto de las fases se han perdido.

60. Tales como Quiónides, Magnes, Ecfantides, etc.

desconoce quién introdujo las máscaras, o los prólogos o el número de actores y cosas por el estilo. El componer la trama de la obra⁶¹ fue cosa de Epicarmo y de Formis⁶². Así que esto vino, en principio, de Sicilia; pero de los de Atenas, Crates⁶³ fue el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y tramas de carácter general.

La epopeya, por su parte, discurrió a la par de la tragedia, pero sólo en tanto que es imitación de personas serias, en verso y con discurso; pero difieren en que la primera tiene un verso uniforme⁶⁴ y es un relato. Y además, por su extensión, pues la tragedia hace todo lo posible por realizarse en un periodo de sol, o excederse un poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto difiere; si bien, al principio, los poetas obraban esto de manera semejante en las tragedias y en las epopeyas. En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. De ahí que el que es capaz de discernir entre una tragedia buena y otra mala también es capaz

61. El que las obras tuvieran un tema imaginario es lo que constituye el paso de la sátira personal al drama.

62. En la *Suda* se dice que Formis fue contemporáneo de Epicarmo, un cómico que era el educador de los hijos del tirano Gelón de Sicilia. Le atribuyen cinco obras: *Admeto*, *Alcínoo*, *Alcíones*, *Iliupersis* o *Caballo*, *Cefeo* o *Perseo*.

63. Comediógrafo ateniense del siglo V a.C. que ganó tres veces en las Dionisias urbanas. A Crates lo menciona Aristófanes en la parábasis de *Los caballeros*.

64. El hexámetro dactílico cataléctico.

de hacerlo entre los poemas épicos; puesto que lo que tiene la epopeya lo tiene también la tragedia, pero lo que tiene ésta, no todo está en la epopeya.

VI. Pues bien, acerca de la imitación en hexámetros⁶⁵ y de la comedia hablaremos más tarde⁶⁶. Ocupémonos ahora de la tragedia, deduciendo de lo dicho anteriormente la definición de su esencia.

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado⁶⁷, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos. Por «lenguaje sazonado» entiendo el que está dotado de ritmo, armonía y canto, y por «empleando cada tipo, por separado»; quiero decir el hecho de que unas partes se llevan a cabo sólo a través de los metros⁶⁸, y otras, en cambio, mediante el canto⁶⁹.

65. Es decir, de la epopeya.

66. De la epopeya hablará en los capítulos 23-26 y de la comedia lo hará en el libro II de la *Poética*, que no se ha conservado.

67. Término tomado del léxico de la gastronomía: empleado también por Platón, *Política* 607a. Así el ritmo, la armonía y el canto hacen más apetecible la obra poética.

68. En la tragedia, el metro está dotado de un ritmo que está latente en los diálogos, mientras que la armonía (la música) está presente en los cantos corales. Ésta es la diferencia fundamental con el ditirambo, que tiene todos los tipos en todas las partes del poema.

69. El canto es armonía, esto es, música acompañada de letra.

1450a

Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar, a la fuerza, una parte de la tragedia será el aderezo del espectáculo⁷⁰, y después la composición musical y la elocución, porque con estos medios llevan a cabo la imitación. Por «palabra» entiendo concretamente la composición de los versos⁷¹, y por «composición musical» aquello cuyo sentido es totalmente evidente. Y puesto que la imitación conlleva acción, y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o su manera de pensar (pues por eso decimos que las acciones tienen determinadas cualidades). Dos son las causas de las acciones: la manera de pensar y el carácter, y según éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es el argumento. Al hablar aquí de argumento me refiero a la composición de los hechos, y al decir «carácter», aludo a aquello en virtud de lo cual consideramos que los que actúan tienen unas cualidades u otras; por «manera de pensar» entiendo aquello a través de lo cual los que hablan manifiestan algo o dan su opinión. Así pues, las partes de toda tragedia son necesariamente seis, y según éstas la tragedia es de un modo u otro. Y

70. Así la escenografía y la puesta en escena con todo lo que ello conlleva: vestuario, mobiliario, etc.

71. Es decir: la composición de los nombres en los versos, o sea, el ensamblaje de las palabras en los versos.

éstas son: el argumento, los caracteres, la elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical. En efecto, los medios con los que imitan son dos partes⁷², el modo de imitar, una⁷³, las cosas que imitan, tres⁷⁴. Y aparte de éstas, ninguna más.

Así que estos elementos, todos a la vez, los han empleado no pocos poetas; y es que todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto y manera de pensar. Con todo, el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario. De ahí que no actúen para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres gracias a las acciones. De modo que los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable. Y es que las tragedias de la mayoría de los jóvenes están faltas de caracteres y en líneas generales existen muchos poetas así, como también ocurre entre los pinto-

72. La palabra y la composición musical.

73. El espectáculo.

74. El argumento, los caracteres y la manera de pensar.

res con Zeuxis⁷⁵ en comparación con Polignoto; pues Polignoto es un buen pintor, pero la pintura de Zeuxis está falta de caracteres⁷⁶. Y además, si se yuxtaponen discursos llenos de caracteres y de elocución y forma de pensar bien elaborados, no se conseguirá aquello que era labor de la tragedia; sin embargo, tendrá más éxito una tragedia que sea inferior, pero que tenga argumento y trama de los hechos. Y además, los medios principales, con los que la tragedia conmueve al alma, son partes del argumento, a saber, las peripecias y los reconocimientos. Otra prueba es que los principiantes de poesía, lo primero logran afinar en el lenguaje y en los caracteres, antes que en la trama de los hechos, al igual que les ocurría a casi todos los poetas antiguos.

1450b Así pues, el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar están los caracteres. Pues ocurre algo semejante a lo que sucede en pintura: pues si alguien pintara un cuadro con los más bellos colores, pero mezclados de manera confusa, no agradaría tanto como si dibujara una figura sobre un lienzo blanco. La tragedia es, en efecto, imitación de una ac-

75. Pintor griego de Heraclea (Magna Grecia), de la segunda mitad del siglo v. Lo más notable de su producción fueron las pinturas murales. Las que le dieron más fama fueron las del palacio real de Pella, en Macedonia.

76. Representaba las figuras humanas con proporciones sobrehumanas, pero, según Aristóteles, faltas de carácter.

ción, y a través de ella, sobre todo, de los que actúan. En tercer lugar, la manera de pensar: ésta consiste en poder decir lo que está implicado en la acción y lo que viene al caso, cosa que en los discursos es obra de la política y de la retórica; pues los antiguos presentaban a sus personajes hablando en tono político, mientras que los actuales recurren a la retórica. Carácter es aquello que manifiesta la decisión, esto es, aquello que uno prefiere o evita, en las situaciones en las que no queda claro. De ahí que no tienen carácter los discursos en los que el hablante no tiene nada que prefiera o evite. Y manera de pensar son los discursos a través de los cuales demuestran que existe o no existe, o expresan pensamientos generales. El cuarto de los elementos de dicción es la elocución; y entiendo, como ya se ha dicho anteriormente, que la elocución es la expresión del pensamiento mediante palabras, y esto tiene la misma interpretación para el verso y la prosa. Y del resto de las partes la composición musical es el mayor de los aderezos. El espectáculo, ciertamente, es algo entretenido, pero no menos propio del arte poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores, y además mucho más importante para la realización de los espectáculos es el arte del que hace los trajes que el de los poetas.

VII. Una vez definidas estas partes, hablemos a continuación de cuál debe ser la trama de los he-

chos, dado que esto es lo primordial y lo más importante en la tragedia. Hemos quedado pues en que la tragedia es imitación de una acción entera y completa, que tiene una cierta extensión, pues puede existir lo completo, que no tiene extensión. Completo es aquello que tiene comienzo, medio y fin. Comienzo es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa. Por el contrario, fin es aquello que sigue de forma natural a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra. Medio es aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra. Así que es necesario que los argumentos bien compuestos no empiecen ni terminen al azar, sino que respeten las normas que se han expuesto.

Y es más, puesto que lo bello, animal o cualquier cosa que esté compuesta de partes ha de tenerlas no sólo en orden, sino que también debe tener una extensión que no sea fruto de la casualidad, pues la belleza conlleva una extensión y un orden; por lo tanto no puede ser bello un animal extremadamente pequeño, ya que su visión se confunde al acercarse a un espacio de tiempo que resulta prácticamente imperceptible; ni tampoco
1451a excesivamente grande (pues entonces su visión no se produce simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, como por ejemplo, si hubiera un animal de

diez mil estadios)⁷⁷; de manera que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser perceptible en conjunto, así también los argumentos han de tener extensión, pero debe ser fácil de recordar. En cuanto al límite de la extensión de cara a los concursos o a la capacidad de percepción de los espectadores no es cosa del arte, pues si fuera menester presentar a concurso cien⁷⁸ tragedias, se representarían ante la clepsidra⁷⁹, como dicen que ocurrió alguna vez. Pero en cambio el límite que se ajuste a la naturaleza de la acción es el que sigue: siempre el mayor, en tanto sea abarcable en conjunto, es el más hermoso por su extensión. Y por decirlo con una norma general, es suficiente el límite de la extensión que, dando paso a los hechos de una forma probable o necesaria, permite el paso del infortunio a la dicha, o de la dicha al infortunio.

VIII. El argumento no es unitario, como algunos creen, si concierne a un solo ser; pues a uno le ocurren infinidad de cosas, algunas de las cuales

77. Un estadio son 125 pasos geométricos, que viene a ser la octava parte de una milla, que se regula por 1.000 pasos.

78. Exageración intencionada, paralela a la de imaginar un animal de diez mil estadios.

79. Reloj con el que los antiguos medían el tiempo, por medio del paso de una cierta cantidad de agua de un recipiente a otro. Con él se medía el tiempo de locución en los juzgados. No consta históricamente que se midiera por clepsidra la duración de las tragedias, pero podría ser.

no comportan unidad alguna. Y del mismo modo hay muchas acciones de un personaje de las cuales no resulta ninguna acción única. De ahí que aparentemente hayan tenido un fallo todos aquellos poetas que han compuesto una *Heracleida*⁸⁰ o una *Teseida*⁸¹ o poemas por el estilo; pues creen que, ya que Heracles era uno, por lo tanto, le corresponde un argumento⁸². En cambio Homero, así como es superior en lo demás, también parece que se dio cuenta de esto⁸³, ya por el arte que lo caracterizaba, ya por su naturaleza⁸⁴. Así, al

80. Obra poética en la que Heracles es el héroe principal. No se ha conservado ninguna de las muchas que se compusieron, pero las más célebres fueron la epopeya de Pisandro de Rodas (hacia el 600 a.C.), en dos libros, y la de Paniasis de Halicarnaso, que constaba de 14 libros y 9.000 versos.

81. Se escribirían en el siglo v a.C., quizás con motivo del traslado de los huesos del héroe bajo el reinado de Cimón de Esciros. Plutarco, en *Teseo* 28, cita una *Teseida* anónima y también encontramos una referencia en los comentarios a la *Olímpica* tercera de Píndaro.

82. Lo que da unidad al argumento no es el héroe o el protagonista, sino la acción. Esa unidad de acción es necesaria en la tragedia y en la epopeya, como se deduce del elogio que hace de Homero y de la crítica de los autores de *Heracleidas* y *Teseidas*.

83. A pesar de que en época de Homero no se habían dictado normas respecto a la composición poética, Aristóteles, llevado por la admiración que siente por Homero –algo que ya a los antiguos les llamó la atención–, afirma que incluso el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* se dio cuenta de ello.

84. Los dos ejes en torno a los que gira el origen de la excelencia artística son: el arte y la naturaleza. El poeta, por naturaleza, debe tener talento poético.

componer la *Odisea* no compuso todo lo que le sucedió a Odiseo, como por ejemplo el hecho de haber resultado herido en el Parnaso⁸⁵, y el que se hizo pasar por loco⁸⁶ en una reunión del ejército, hechos que, aun incluso habiendo sucedido uno, no era necesario ni verosímil que sucediera el otro; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción, como decimos, y lo mismo hizo con la *Iliada*.

Por consiguiente, como en el resto de las artes imitativas, una sola imitación es imitación de una sola cosa, del mismo modo el argumento, puesto que es imitación de la acción, es imitación de una única acción y de ésta en su totalidad; y que las partes de las cosas se constituyan de tal modo que, si se cambia de lugar o se suprime una parte, se desbarate y se desajuste el conjunto; pues aquello que exista o no, no conlleva una consecuencia perceptible, no forma parte del conjunto.

85. En la *Odisea* XIX 392-466 se narra que un jabalí, en el monte Parnaso, hirió a Odiseo mientras cazaba con su abuelo Autólico. Y gracias a la cicatriz de aquella herida, la vieja Euriclea reconoció al héroe al lavarle los pies. Así que Aristóteles leyó otra versión de la *Odisea* que era anterior a la que contiene la interpolación de este pasaje.

86. Cuando los griegos se disponían a partir para Troya, Odiseo se fingió estar loco para no ir a la guerra, pero Palamedes lo descubrió. Este mito se encuentra en los cantos chipriotas.

1451b

IX. Y también es evidente, por lo expuesto, que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades⁸⁷.

En el caso de la comedia esto está ya claro; puesto que tras componer el argumento sirviéndose de los hechos verosímiles, asignan a sus personajes un nombre al azar y no como los yambógrafos, que componen poemas basados en individuos concretos⁸⁸. Por su parte, en la tragedia,

87. Como individuo.

88. Arquíloco e Hiponacte arremetieron contra personas concretas, no satirizaban las debilidades y los defectos de la naturaleza humana. Así también pasó con los primeros cómicos, cuya técnica dependía directamente de los yambógrafos.

mantienen los nombres que han existido⁸⁹. Y esto se debe a que lo posible es convincente. Así pues, lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible. De todas formas, también hay tragedias en las que uno o dos nombres son conocidos, mientras que los demás son ficticios, y en algunas no hay ninguno conocido, tal como en *Anteo* de Agatón⁹⁰, pues en esta tragedia tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso deleita menos. De modo que no se ha de exigir a toda costa atenerse a los argumentos tradicionales, sobre los que versan las tragedias. Pues sería ridículo pretender algo así, ya que hasta los hechos conocidos los conocen unos pocos, y sin embargo deleitan a todos.

Así que, por lo expuesto, queda claro que el poeta debe ser poeta de argumentos más que de metros, ya que es poeta porque imita, e imita las

89. Aristóteles, al igual que todos los griegos de la época clásica, creía en el carácter histórico de su mitología, así que pensaba que los personajes mitológicos habían existido en realidad.

90. Agatón (siglo v a.C.) fue el dramaturgo griego más importante después de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Era ateniense. Sólo se conservan fragmentos de sus tragedias. Platón, en *El banquete*, lo cita como un joven de estilo afectado y lleno de sutilezas sofisticas. Aristófanes, en *Las Tesmoforias*, lo convirtió en el blanco de sus burlas.

acciones. Y en el caso de que trate cosas que han sucedido, no por ello es menos poeta; pues nada impide que algunos de los hechos ocurridos sean tales que sea verosímil que hayan podido ocurrir, y en ese sentido él es el poeta de éstos.

De los argumentos o acciones simples⁹¹, los episódicos son los peores. Llamo episódico a aquel argumento en el cual la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria. Esta suerte de argumentos son obra, por una parte, de malos poetas, de los cuales ellos mismos son los responsables; y por otra, de los buenos, gracias a los actores. Y es que al componer obras de certamen y alargar la obra más de lo posible, muchas veces se ven obligados a distorsionar la secuencia de los hechos.

1452a

Y puesto que la imitación no lo es sólo de una acción completa, sino también de hechos que inspiran temor y compasión, y éstos ocurren sobre todo unos a causa de otros, contra lo esperado —pues así tienen un carácter más asombroso que si ocurrieran por azar o por fortuna—; ya que incluso lo fortuito nos parece más impresionante, en cuanto que parece que se ha producido intencionadamente, como ocurre con la estatua de Mitis, en Argos, cuando mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndosele

91. Este concepto lo explica al principio del capítulo X, el cual, en realidad, es una digresión del final del IX.

encima mientras la contemplaba. Pues tales cosas no parece que sucedan por azar, de modo que tales argumentos son necesariamente los más hermosos.

X. Entre los argumentos, unos son simples y otros complejos. Y es que también las acciones a las que imitan los argumentos son, de por sí, así. Entiendo por «acción simple» aquella que, una vez que ha sucedido, tal como se ha definido, de forma continua y unitaria, se produce el cambio de fortuna sin pericia ni reconocimiento⁹²; y por «compleja» aquella en la que el cambio de fortuna va acompañado de reconocimiento, de peripecia, o de ambas.

Pero éstas deben surgir de la trama misma del argumento, de modo que resulten de los hechos que han sucedido anteriormente, bien por necesidad o por verosimilitud. Pues hay una diferencia notable entre que una cosa suceda a causa de algo, o después de algo.

XI. Peripecia es el cambio de las acciones en sentido contrario, según quedó dicho, y esto, como decimos, de acuerdo al curso natural o verosímil de las cosas. Así como en el *Edipo*, el que llega con la intención de alegrar a Edipo y liberarle del temor a su madre, al manifestar quién era, produjo

92. Agnición, en el lenguaje del teatro.

el efecto contrario⁹³; y en el *Linceo*⁹⁴, mientras éste es conducido a la muerte, y Dánao le sigue para matarlo, resulta que por el curso de los acontecimientos, éste murió y aquél se salvó⁹⁵.

Reconocimiento⁹⁶, como su propio nombre indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o al odio, de las personas destinadas a la dicha o al infortunio⁹⁷. El reconocimiento más hermoso es el que tiene lugar al tiempo que la peripecia, como la del *Edipo*. Existen, claro está, otros tipos de reconocimiento,

93. Un mensajero se presenta ante Edipo para comunicarle que ha muerto Pólipo, rey de Corinto, cuyo trono corresponde a Edipo. Pero este último tiene miedo de cometer incesto con Mérope, viuda de Pólipo, a la que él considera su madre. El mensajero entonces cree liberarle de ese temor revelándole que Pólipo y Mérope no eran sus padres. Pero este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario, ya que le revela la tremenda realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y que se ha casado con Yocasta, su verdadera madre.

94. Tragedia de Teodectes, nacido en el 390 a.C., discípulo de Isócrates, Platón y Aristóteles. Fue un autor prolífico. Se conservan dieciocho fragmentos de tragedias suyas (cfr. Nauck, 801-807).

95. Narra el mito de las Danaides, las cincuenta hijas de Dánao, quienes recibieron la orden de su padre de matar a sus maridos la noche de bodas. Todas lo hicieron, excepto Hipermestra, que perdonó la vida a Linceo. Su padre la encerró y la llevó ante un tribunal, pero la corte argiva la absolvió (quizás por intervención de Afrodita).

96. Anagnórisis.

97. De los diferentes tipos de reconocimiento hablará en el capítulo XVI.

pues también ocurre lo que se ha dicho con objetos inanimados y casuales⁹⁸, y puede ser objeto de reconocimiento el que uno haya hecho algo⁹⁹ o no¹⁰⁰. Pero, ante todo, el más propio es el del argumento y el más conveniente a la acción es el ya indicado. Y es que tal reconocimiento y peripecia suscitarán compasión o temor, y de esta suerte de acciones es imitación la tragedia. Además, el infortunio y la dicha dependerán del tipo de reconocimiento. Pues dado que el reconocimiento es reconocimiento de personas, unos consisten en reconocer a una sola persona, cuando es evidente quién es el otro, pero otras veces es preciso que se reconozcan mutuamente, tal como Ifigenia fue reconocida por Orestes, a raíz del envío de la carta¹⁰¹, pero él necesitaba otro reconocimiento por parte de Ifigenia.

1452b

Así pues, dos partes del argumento son la peripecia y el reconocimiento; la tercera es el padeci-

98. Caso del reconocimiento del bosque de las Euménides en el *Edipo en Colono*.

99. Por ejemplo, el hecho de que Polimnesto mató a Polidoro, hijo de Príamo, en la *Hécuba*; o que Heracles mató a sus hijos en el *Hercules furens*.

100. Como por ejemplo el hecho de que Deyanira no tuviera la intención de envenenar a su marido, en las *Traquinias*; o el que Áyax no matara a los generales de los aqueos, en el *Áyax*.

101. En la *Ifigenia entre los tauros*, 722 y ss. Cuando Ifigenia entrega a Pílates una carta para que se la haga llegar a Orestes, éste, que estaba presente, reconoce a su hermana. Pero Orestes no fue reconocido por ella hasta que él mismo se descubrió adrede con sus palabras.

miento. De ellas, la peripecia y el reconocimiento ya han sido explicadas; el padecimiento es una acción destructora o dolorosa, así, las muertes a la luz pública¹⁰², los dolores agudos, las heridas y demás cosas semejantes.

XII¹⁰³. Cuáles son las partes de la tragedia, que han de ser consideradas como partes intrínsecas a la misma, ya lo hemos indicado anteriormente; pero desde el punto de vista cuantitativo, esto es, en cuántas partes diferentes se divide, tenemos: prólogo, episodio, éxodo y parte coral; y esta última puede denominarse párodo o estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; en cambio, los cantos desde la escena y los *komos*¹⁰⁴ son propios tan sólo de algunas de ellas. El prólogo es la parte completa de la tragedia, lo que antecede a la párodo del coro. El episodio, una parte completa de la tragedia, entre cantos corales completos; y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la par-

102. No implica necesariamente la muerte en escena, algo muy infrecuente en la tragedia clásica, sino que se refiere al anuncio de la muerte en sí.

103. Algunos críticos han considerado este capítulo espurio. Con todo, podemos tomarlo como una digresión.

104. Es decir, los pasajes líricos cantados por uno o dos personajes de la tragedia, durante uno de los episodios, como es el caso del *Prometeo* 88-127 y 562 y ss. Eran una especie de cantos plañideros.

te coral, la párodo es la primera intervención de todo el coro; el estásimo es un canto del coro que no contiene anapestos ni troqueos, y el *komo*, una lamentación del coro y de los personajes que están en escena.

Cuáles son las partes de la tragedia que tienen que ser consideradas como intrínsecas a la misma, ya lo hemos indicado anteriormente; pero desde el punto de vista cuantitativo, esto es, en cuántas partes diferentes se divide, son las que acabamos de citar.

XIII. Qué han de pretender y qué deben evitar los que componen los argumentos, y de dónde se obtendrá el efecto propio de la tragedia, es aquello de lo que vamos a tratar ahora, a continuación de todo lo que se ha dicho¹⁰⁵.

Pues bien, dado que la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja, y ésta ha de imitar las acciones que inspiren temor o compasión (pues esto es lo propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar, lo que está claro es que ni los hombres buenos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio (pues esto no inspira ni temor ni compasión, sino repulsa), ni los malos, del infortunio a la dicha (pues esto es lo menos trágico de todo, ya que no tiene nada de lo requerido, pues no es ni humano, ni

105. En los capítulos VII-XI.

1453a compasivo ni terrible); ni tampoco debe ser sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, porque tal trama podría despertar sentimientos humanitarios¹⁰⁶, pero no compasión ni temor, ya que, por una parte, uno se fija en aquel que sin merecerlo es desafortunado; y por otra, en el que es semejante a nosotros¹⁰⁷. Compasión se tiene del que no merece su infortunio, y temor, del semejante, de modo que lo que ocurra no inspirará ni compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y es aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo; siendo de aquellos que gozan de gran reputación y felicidad, como Edipo y Tiestes¹⁰⁸ y hombres ilustres de tal alcurnia.

Por lo tanto, es necesario que un argumento bien articulado sea simple antes que doble, como dicen algunos, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino por el contrario, de la dicha a la desdicha; y no por maldad, sino por un fallo grave de un hombre como el que se ha di-

106. Ya que el espectador sentiría que sufre justamente.

107. Moralmente, no socialmente.

108. Hijo de Pélope e Hipodamía, y padre de Egisto. Tiestes sedujo a la esposa de su hermano, Europa, por cuyo motivo Atreo le desterró, aunque más tarde le mandó llamar so pretexto de reconciliarse con él y preparó un banquete en el que le sirvió la carne de sus dos hijos. Cuando Tiestes supo lo que había comido, huyó horrorizado, invocando el castigo sobre la casa de Atreo.

cho o de uno mejor, siempre preferible a uno peor. Y prueba de ello es lo que está ocurriendo: en efecto, al principio los poetas relataban al azar cualquier argumento; sin embargo ahora, las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo en torno a Alcmeón¹⁰⁹, Edipo, Orestes¹¹⁰, Meleagro¹¹¹, Tiestes¹¹², Télefo¹¹³ y a cuantos les aconteció sufrir o hacer cosas terribles.

109. Alcmeón, hijo de Anfiarao y Erifila, ejecutó la orden de su padre y mató a su madre. Fue perseguido por las Furias y huyó a la Arcadia, donde recibió la purificación parcial de Fegeo y desposó a su hija, Arsínoe, a la cual entregó el collar, fabricado por Hefesto, que Harmonía recibió de Cadmo como regalo de bodas, y que desempeñaría un papel nefasto en la saga tebana.

110. El protagonista de la *Orestíada* de Esquilo.

111. Hijo de Eneo, rey de Calidón y de su esposa Altea. En su nacimiento los Hados anunciaron que viviría tanto tiempo como el leño que se estaba consumiendo en el hogar. Altea rescató el leño del fuego y lo guardó. Más tarde, cuando Meleagro se convirtió en un joven, Eneo olvidó hacer sacrificios a Artemis y la diosa encolerizada envió un gran jabalí para que devastara Calidón. Eneo reunió un grupo de héroes para acabar con la bestia, ofreciendo la piel de jabalí al que lo matara. Atalanta, la virgen cazadora, fue la primera en herirlo, y cuando Meleagro finalmente lo mató le dio los despojos a ella, de la que estaba enamorado. Los hermanos de su madre intentaron hacerse con el regalo, pero Meleagro los mató. Así que Altea, cuando se enteró de la noticia, sacó el leño y lo quemó y Meleagro murió.

112. Véase nota 107.

113. Hijo de Heracles y de Auge, hija de un rey de Arcadia, quien le dio a luz secretamente en un templo de Atenea; como

Así pues, la tragedia técnicamente más bella tiene una trama semejante. De ahí que incurran en el mismo error los que critican a Eurípides por hacer esto en sus tragedias y porque la mayoría acaban en el infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y la mayor prueba: en escena y en las representaciones tales tragedias son consideradas como las más trágicas, si se representan como es debido, y Eurípides, si bien no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas.

En segundo lugar está la estructuración, que algunos dicen que es la primera, a saber, la que tiene la trama doble, como la *Odisea*, y termina de forma contraria para los mejores y para los peores¹¹⁴. Y parece que es la primera por ser la debilidad del público, pues los poetas, al componer, se ciñen al

consecuencia de ello, el país se vio asolado por una plaga y, cuando el rey descubrió la razón, expuso al niño y vendió a Auge. Ella pasó a manos de Teutras, rey de Teutrania en Misia, que la adoptó. El niño fue recogido por unos pastores y, cuando creció, marchó a Misia. Estaba a punto de casarse con Auge, cuando se reveló su parentesco. Se convirtió en rey de Misia; los griegos, de camino a Troya, arribaron a su reino, en la creencia de que éste era su destino. En la lucha que siguió, Aquiles hirió a Télefo. Cuando los griegos retornaron a sus hogares, no se había curado todavía la herida de Télefo. Buscando curarse, marchó al campo griego en Áulide en pos de Aquiles, puesto que el oráculo délfico le había dicho que quien le hirió también le curaría.

114. Se trata de la justicia poética: los buenos deben ser recompensados, mientras que los malos castigados.

gusto de los espectadores. Sin embargo, este placer no se desprende de la tragedia, sino que es característico de la comedia, pues allí, hasta los enemigos implacables en el argumento, como Orestes y Egisto, al final se convierten en amigos y nadie muere a manos de nadie.

XIV. En efecto, es posible que el miedo y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la trama misma de los hechos –lo cual es preferible y propio del mejor poeta–. Y es que el argumento debe estar trabado de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el devenir de los hechos se horrorice y sienta compasión por lo que acontece; y esto es lo que le sucedería a quien oyese el argumento de Edipo. En cambio, perseguir esto mediante el espectáculo es menos artístico y conlleva gastos. Y aquellos que pretenden suscitar mediante el espectáculo no el terror, sino lo atroz, nada tienen que ver con la tragedia; pues no se debe buscar placer a doquier en la tragedia, sino tan sólo el que es propio de ella. Y puesto que el poeta debe perseguir, a través de la imitación, el placer que surge de la compasión y del temor, está claro que esto debe quedar implicado en la trama. Así pues, examinemos qué sucesos son terribles y cuáles lamentables. 1453b

Necesariamente estas acciones se darán entre amigos o entre enemigos, o entre quienes son indiferentes. Pues bien, si un enemigo va contra su

enemigo¹¹⁵, nada implica compasión, ni cuando actúa ni cuando va a hacerlo, a no ser por el padecimiento en sí mismo; tampoco en el caso de que sean indiferentes. Pero cuando los padecimientos atañen a personas unidas por lazos de parentesco, tal como si un hermano¹¹⁶ mata o va a matar, o hace algo parecido, a otro hermano o un hijo a su padre¹¹⁷, o una madre al hijo¹¹⁸, o un hijo a su madre¹¹⁹, éstos son los padecimientos que deben buscarse. Ahora bien, no es posible modificar los argumentos tradicionales; estoy hablando, por ejemplo, de Clitemnestra, muriendo a manos de Orestes, y Erifila, a las de Alcmeón. Por el contrario, el poeta debe buscar entre los argumentos tradicionales y darles un buen tratamiento. Vamos a aclarar a qué nos referimos con lo de «buen».

En efecto, es posible que la acción se realice, como hacían los antiguos, con héroes que tienen plena conciencia y conocimiento de los hechos, como Eurípides creó a Medea matando a sus hijos. Pero también es posible cometer algo atroz sin ser consciente de ello, y reconocer después el parentesco, como el Edipo de Sófocles. En este caso

115. Por ejemplo: Orestes mata a Egisto, Clitemnestra a Cassandra, Aquiles hiere a Télefo.

116. El caso de Eteocles y Polinices, o el de Ifigenia y Orestes.

117. Por ejemplo Edipo a Layo; o Telégono a Odiseo.

118. Medea a sus hijos; Ágave a Penteo; Creúsa a Ión; Merope a Épito.

119. Orestes a Clitemnestra; Alcmeón a Erifila.

ocurre fuera del drama, pero puede suceder también dentro de la tragedia misma, como el *Alcmeón* de Astidamante¹²⁰ o el *Telégono*¹²¹ en el *Odiseo herido*. Y aún hay una tercera posibilidad: que estando a punto de perpetrar, por ignorancia, un hecho irreparable, se produzca el reconocimiento antes de hacerlo¹²². Aparte de estas posibilidades, no hay otra, pues por fuerza se actuará o no y a sabiendas o sin saber lo que se hace. Y de estas posibilidades, el estar a punto de actuar a sabiendas y no ejecutar la acción es la peor; pues es infame, pero no trágica, ya que carece de padecimiento. De ahí que ningún poeta haga algo así, a no ser en contadas ocasiones, como en la *Antígona*, el caso de Hemón frente a Creonte¹²³. En segundo lugar está la realización de la acción. Lo

1454a

120. Astidamante era hijo del poeta trágico Monimo, discípulo de Hipócrates. Autor de 240 tragedias, obtuvo quince victorias. Escribió una tragedia sobre el mito de Alcmeón, pero innovando el mito: hizo que Alcmeón matase a su madre sin conocerla.

121. Hijo de Odiseo y Circe, llega a Ítaca en busca de su padre. Es atacado por su hermano Telémaco y por su propio padre, que no le conocen (tampoco él a ellos); hiere mortalmente a Odiseo.

122. Por ejemplo cuando Ifigenia está a punto de sacrificar a su hermano Orestes, pero le reconoce a tiempo y le salva.

123. Cuenta Sófocles que Antígona, rebelándose contra el decreto de Creonte, decidió realizar en secreto el rito funerario en honor de su hermano. Por eso Creonte la encerró viva en una tumba pétrea, aunque estuviera prometida a su hijo Hemón. Allí se ahorcó, y Hemón se apuñaló.

mejor es que el que actúa desconozca lo que hace y que una vez realizada la atrocidad, venga el reconocimiento, pues así no hay algo infame y el reconocimiento causa sorpresa. Y la situación mejor es la última; me refiero a situaciones como en el *Cresfontes*¹²⁴, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata porque lo reconoció; y en la *Ifigenia*, la hermana al hermano y en la *Hele*¹²⁵, donde cuando el hijo estaba a punto de entregar a su madre, la reconoció. Por este motivo, como hemos apuntado anteriormente, las tragedias no versan sobre muchos linajes. En efecto, los poetas, al ir buscando temas, no por arte, sino al azar, encontraron la manera de elaborarlos en sus argumentos; y así se ven obligados a recurrir a aquellas familias en las que ocurrieron estos padecimientos.

Pues bien, sobre la trama de los hechos y cuáles deben ser los argumentos, baste lo dicho.

124. El *Cresfontes* es una tragedia de Eurípides, de la que se conservan once fragmentos. Cresfontes reinó en Mesenia durante algún tiempo, hasta que fue asesinado, con dos hijos suyos, por Polifontes, que se casó luego con la mujer de Cresfontes, Mérope, hija de Cípselo, rey de Arcadia. El tercer hijo de Cresfontes, Épito, niño todavía, logró escapar y se refugió en la corte de su abuelo Cípselo. Más tarde regresa disfrazado a Mesenia para vengar a su padre y a sus hermanos. Mérope, que no le conoce, arremete contra él y está a punto de matarlo. Pero se produce el reconocimiento en el último instante.

125. No se sabe nada de esta tragedia, tan sólo lo que dice aquí Aristóteles.

XV. Por lo que respecta a los caracteres hay cuatro objetivos que conviene tener en cuenta: el primero y el principal, que sean buenos¹²⁶. Habrá carácter si, como se dijo, la palabra o la acción dejan entrever una opción¹²⁷. Si la opción es buena, el carácter será bueno. Y eso es posible en cualquier tipo de personaje, pues hasta puede haber una mujer¹²⁸ y un esclavo¹²⁹ buenos, aunque tal vez de ellos la una es inferior y el otro del todo vil. El segundo es que sean adecuados; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. El tercero es la semejanza¹³⁰, pues esto es diferente a presentar el carácter bueno y apropiado, como se ha dicho previamente. El cuarto es la consecuencia¹³¹, pues aunque sea inconsecuente el personaje al que se va a imitar, y se le haya supuesto tal carácter, sin embargo, debe ser consecuentemente inconsecuente. Ejemplo de carácter malicioso, sin necesidad, es el

126. Esto es: indulgentes, clementes. Este adjetivo tiene sentido ético, no estético.

127. Es decir: un deseo, una voluntad del ser humano enfocado hacia un objetivo concreto. Sin ella cualquier acción es moralmente neutral.

128. Aristóteles está completamente convencido de la inferioridad de la mujer. Véase también: *Política* 1254b 13 y ss.

129. A los esclavos los considera inferiores porque no tienen voluntad ni capacidad intelectual (*Política* 1260a 35).

130. Respecto a la realidad.

131. Que el héroe tenga firmeza.

Menelao en el *Orestes*¹³²; y de carácter inconveniente e inapropiado es la lamentación de Odiseo en la *Escila*¹³³ y el discurso de Melanipa¹³⁴; y de carácter inconsecuente, la *Ifigenia en Áulide*, pues la suplicante no se parece en nada a la que vemos después¹³⁵.

Y además, en los caracteres, lo mismo que en la trama de los hechos, hay que buscar siempre lo necesario y lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal hecho suceda después de tal otro. Es, pues, evidente que el desenlace del argumento debe resultar del argu-

132. Pues Electra y Orestes esperan que Menelao, al regreso de su viaje con Helena, les defienda de la cólera de la ciudad, enfurecida contra ellos a causa de su matricidio. Menelao, al principio, justifica las esperanzas de los hermanos, pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemnestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos, con una retirada cobarde.

133. Se trata de un ditirambo de Timoteo, que recoge las lamentaciones de Ulises en Escila, las cuales son indignas en un héroe que había demostrado tanto ánimo y firmeza.

134. Melanipa, hija de Eolo, tuvo gemelos, en secreto, con Posidón, a los cuales abandonó. A los pocos días fueron encontrados por un pastor de su padre, en el momento en el que una vaca amamantaba a los niños. El pastor se los llevó a Eolo, quien, pensando que los había dado a luz la vaca, se dispuso a matarlos. Es entonces cuando Melanipa comienza una disertación filosófica sobre las causas y los efectos naturales.

135. Ifigenia, en principio temerosa, rehusando la muerte y suplicando a su padre por la vida, se convertirá en una heroína que acepta alegremente su sacrificio.

mento en sí mismo, y no, como en la *Medea*, de una máquina¹³⁶, o en la *Ilíada* respecto al pasaje de la vuelta a las naves¹³⁷. A la máquina se puede recurrir para lo que sucede fuera del drama, a saber, o para lo que sucedió antes y que un ser humano es incapaz de reconocer, o para lo que sucederá después, que requiere predicción y anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. Pero en la trama no debe haber nada injustificable, y si no, que esté fuera de la tragedia, como en el *Edipo* de Sófocles. 1454b

Y puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas¹³⁸. Y es que ellos, aunque al reproducir la imagen particular de aquellos a los que retratan procuran sacarles el parecido,

136. En el teatro griego se trataba de una verdadera máquina, una especie de grúa movida a mano, que servía para levantar a un dios, a veces a un personaje clave, por encima del escenario, a fin de darle apariencia sobrehumana. A este procedimiento se le llamó *deus ex machina*. El empleo del *deus ex machina* era característico de Eurípides. El reproche de Aristóteles concuerda con Platón, quien censura el uso del mismo (véase en el *Cratilo* 425d: «Los que componen tragedias, cuando no saben salir de alguna situación, recurren a las máquinas, elevando dioses»).

137. En la *Ilíada* II 155 y ss., los aqueos se disponen a reembarcar para regresar a su patria, abandonando la empresa de Troya, y cuando están botando las naves, aparece Atenea y evita que se cumpla tal designio.

138. En Aristóteles, son frecuentes las comparaciones con la pintura (véase el capítulo II).

los pintan más bellos. Así también, el poeta, al imitar a hombres irascibles o indolentes y a personas que tienen defectos de carácter parecidos, aun siendo tales, debe presentarlos honrados. Un modelo de dureza es Aquiles, tal como lo presentaron Agatón y Homero.

Así que esto es lo que hay que tener en cuenta, y además todo lo que concierne a las sensaciones que necesariamente acompañan a la poética; pues en lo que respecta a ellas es posible cometer muchos errores. Pero de esto ya se ha dicho bastante en las obras publicadas¹³⁹.

XVI. Qué es el reconocimiento ya se ha dicho anteriormente. Los tipos de reconocimiento son: en primer lugar, está el menos artístico y el más empleado, a causa de la incompetencia de los poetas, el que se produce por señales. Y de éstos unos son congénitos, tal como la lanza que llevan los Hijos de la tierra¹⁴⁰, o estrellas como las que describe Cárcino¹⁴¹

139. Con toda probabilidad se refiere principalmente a la obra *Acerca de los poetas*.

140. Se trata de los *Spartoi*, los 'sembrados', los aristócratas tebanos considerados como descendientes de los que habían nacido de los dientes del dragón sembrados por Cadmo. Se mataron unos a otros y sobrevivieron sólo cinco. Todos los de esta raza salían marcados con una figurilla de lanza.

141. Cárcino el joven, hijo de Jenocles, trágico ateniense del siglo IV a.C., al que se le atribuyen 160 tragedias. Se caracterizó por su estilo oscuro y enigmático.

en el *Tiestes*¹⁴²; otros son adquiridos, y de éstos unos están en el cuerpo, como las cicatrices¹⁴³, y otras fuera de él, como los collares¹⁴⁴, o como en la *Tiro*¹⁴⁵, donde el reconocimiento tiene lugar mediante una canastilla. Además, existe el mejor o peor uso de estas señales; así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido por la nodriza y de otro modo por los boyeros¹⁴⁶. En efecto, los reconocimientos que tienen lugar por una prueba y los semejantes a éstos son menos artísticos; por el contrario, los que surgen de un incidente, como el del *Lavatorio*¹⁴⁷, son mejores.

142. Se refiere a las señales brillantes que podían verse en el hombro de los descendientes de Pélope. Llevaban esta señal distintiva en recuerdo del hombro de marfil que los dioses habían puesto a su progenitor.

143. Famosa era la cicatriz que tenía Odiseo en el pie, a consecuencia del mordisco de un jabalí, gracias a la cual lo reconoció la nodriza Euriclea (*Odisea* XIX 386-475), que Aristóteles cita un poco más adelante. Por otra parte, Eurípides cuenta que Electra reconoció a Orestes gracias a la cicatriz que tenía éste en la ceja (*Electra* 573). También fueron notables las cicatrices que Edipo tenía en los pies (*Edipo Rey* 1031-36).

144. Un ejemplo puede verse en el *Ión* de Eurípides, v. 1431.

145. Una tragedia de Sófocles, de la que sólo se conservan algunos fragmentos, es la *Tiro*. La heroína había expuesto a los mellizos que había tenido de Posidón. Años después los reconoció gracias a la canastilla en que los había expuesto.

146. *Odisea* XXI 205-225.

147. Se trata de la escena de la *Odisea* XIX 386-475, en la que la nodriza Euriclea lava los pies a Odiseo.

En segundo lugar están los forjados por el poeta, y por tanto, faltos de arte; así Orestes, en la *Ifigenia*, dio a conocer que era él; pues mientras ella fue reconocida por la carta¹⁴⁸, él en persona dice lo que quiere el poeta y no lo que exige el argumento. De ahí que no diste mucho del fallo mencionado, pues él podría haber aportado algunas señales. Un caso semejante es el de la voz de la lanzadera en el *Tereo* de Sófo-cles¹⁴⁹.

1455a El tercero es el que tiene lugar a través del re-cuerdo, cuando uno siente una determinada emoción al ver algo, como el de los *Ciprios* de Diceógenes¹⁵⁰, pues el héroe, al ver el retrato, se echó a llorar; y el del *Apólogo de Alcínoo*, pues al

148. El hecho de que Ifigenia fuera reconocida por este motivo está al margen de su intención.

149. Tereo violó a Filomela, y, para impedir que lo descubra, le corta la lengua. Pero Filomela, utilizando «la voz de la lanzadera», esto es, bordando letras o figuras en una tela, manifiesta a su hermana Procne lo sucedido.

150. Diceógenes fue un poeta trágico y autor de ditirambos, contemporáneo de Agatón. Autor de una *Medea* y de los *Ciprios*. De esta última la única noticia que se tiene es esta que da Aristóteles. Su argumento trata de Teucro, hijo de Telamón, que fue expulsado por su padre de Salamina, ya que le reprocha haber vuelto de Troya sin haber vengado la muerte de su hermano Áyax. Cuando muere Telamón, regresa Teucro, sin darse a conocer; pero al ver el retrato de su padre, se echa a llorar y así se da a conocer.

oír al citarista y agolpársele los recuerdos, rompió a llorar, de ahí que fueran reconocidos¹⁵¹.

El cuarto es el que se produce por el razonamiento, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien que se parece a mí, no hay nadie que se parezca a mí salvo Orestes, luego éste es el que ha llegado¹⁵². Así también está el del sofista Poliido¹⁵³ respecto a Ifigenia, pues era natural que Orestes llegara a la conclusión de que, habiendo sido sacrificada su hermana, también él estaba abocado al sacrificio. Y también está el que se da en el *Tideo* de Teodectes, quien al ir a buscar a su hijo, parece él mismo¹⁵⁴. Asimismo el de las *Fineidas*¹⁵⁵, pues cuan-

151. En el palacio de Alcínoo, Demódoco canta la disputa de Aquiles y Odiseo (*Odisea* VIII 75 y ss.), y después, la toma de Troya gracias al ardid del caballo de madera que ideó Odiseo. Odiseo, a quien los feacios no habían preguntado por su identidad, llora al oír este canto. Alcínoo, al verlo, ordena interrumpir el canto y le pregunta quién es (*Odisea* VIII 485 y ss.). Al comienzo del canto IX de la *Odisea*, Odiseo toma la palabra y en el verso 19 confiesa que es Odiseo, hijo de Laertes.

152. En las *Coéforas* de Esquilo, Electra, junto a la tumba de su padre, halla un rizo de cabellos iguales a los suyos. No podía tratarse de otro cabello que del de Orestes.

153. Oriundo de Selimbria, Tracia, nació hacia el año 440 a.C. Gozó de su mejor momento creador en el año 400 a.C. Fue uno de los principales representantes del ditirambo ático.

154. De esta tragedia no tenemos más noticia que la que nos da aquí Aristóteles. Sobre Teodectes, véase la nota 94.

155. Es decir: las hijas de Fineo, rey de Peonia, Tracia, quien fue atormentado por las Harpías dado que éste desposó a Cleopatra y tuvo varios hijos; pero cuando ésta murió, Fineo

do vieron el lugar, dedujeron cuál era su destino: que iban a morir allí, dado que en aquel lugar habían sido expuestas. Existe además un reconocimiento compuesto derivado del falso razonamiento del público del teatro, como en el *Odiseo falso mensajero*¹⁵⁶; pues el hecho de que ningún otro pueda tensar el arco es una estratagema del poeta y una suposición, lo mismo que si hubiera afirmado que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo ideara pensando que aquél iba a ser reconocido por él es un falso razonamiento.

El mejor reconocimiento de todos es el que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; pues era natural que quisiera hacer llegar una carta. Tales reconocimientos son los únicos que están libres de las estratagemas y de collares. Y en segundo lugar están los que derivan del razonamiento.

XVII. Es preciso urdir la trama de los argumentos y pulirlos con la elocución, poniéndolos ante los propios ojos¹⁵⁷ lo más vivamente posible; pues

se volvió a casar. La madrastra difamó a los hijos de Fineo y éste los cegó. Como castigo, Zeus le dio a elegir entre la muerte o la ceguera. Escogió esta última, y Helios, que todo lo ve, enfadado por la elección de Fineo, le envió a las Harpías.

156. Respecto a esta obra no se conoce ni siquiera el autor.

157. Idea en la que insiste en la *Retórica* 1411b 25. El autor debe ponerse en el lugar del espectador. Sólo así se dará cuenta de los logros y las deficiencias de la obra.

de ese modo, al verlos con la mayor claridad y la manera en la que se realizan, se podrá hallar lo conveniente y difícilmente le pasarán inadvertidas las contradicciones. Prueba de ello es lo que se le reprocha a Cárcino¹⁵⁸: en efecto, Anfiarao salía del santuario, algo que pasaría inadvertido al espectador, si no lo estuviera viendo; pero esta obra fracasó al ser puesta en escena, porque los espectadores se sintieron incómodos. Y en la medida de lo posible, el poeta debe pulir su obra con actitudes. Pues a partir de una misma naturaleza, son más convincentes los que se implican en las pasiones, y encrespa más el ánimo el que está encrespado y con mayor veracidad provoca la cólera el que está irritado. De ahí que la poética es obra de personas inteligentes o de exaltados; pues de éstos los unos son maleables y los otros se dejan llevar por la locura¹⁵⁹.

Los temas, ya sea los compuestos, o los que estén en proceso de elaboración, hay que esbozarlos de modo general, y después enriquecerlos con episodios y desarrollarlos. Me refiero a que así se podría contemplar la idea general, como la de la *Ifigenia*: ofrecida en sacrificio una muchacha y desaparecida sin que se dieran cuenta sus sacrificadores, y asentada en otra tierra, donde era ley

1455b

158. Véase nota 141.

159. Aristóteles apunta dos posibles orígenes para la poesía: el talento para unos poetas, gracias al cual saben adaptarse a las situaciones, y la exaltación, que exalta a los otros y los pone en trance de creación poética.

inmolar a los extranjeros a la diosa, obtuvo ese sacerdocio. Al tiempo, sucedió que el hermano de la sacerdotisa llegó al lugar –pero el hecho de que el dios le hubiese ordenado ir allí a través del oráculo y con qué objeto es ajeno al argumento–. Y una vez que llegó, lo apresaron y cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer (bien como lo tramó Eurípides¹⁶⁰, bien como Políido¹⁶¹, al decir, conforme a lo verosímil, que consecuentemente no sólo su hermana, sino también él debía ser inmolado), y de ahí la salvación.

Después de esto, una vez puestos los nombres a los personajes, hay que crear los episodios, los cuales deben ser apropiados, en el *Orestes* la locura, por la cual fue detenido y su salvación, mediante la purificación¹⁶².

Ahora bien, en los dramas los episodios son breves, mientras que la epopeya gana extensión por ellos. En efecto, el tema de la *Odisea* no es largo: un hombre anda lejos de su país durante mu-

160. Con la entrega de la carta, de parte de Ifigenia, a su hermano.

161. Véase nota 153 y capítulo XVI.

162. Eurípides lo narra en la *Ifigenia entre los tauros* 281 y ss. y 1029 y ss. Orestes, llevado por el furor, degüella unas manadas de ganado. Los pastores le prendieron y lo condujeron a Ifigenia, quien, habiendo reconocido a su hermano, presenta el pretexto al rey de que el extranjero, antes de ser inmolado, debe ser purificado en el mar, y de este modo encuentra el momento para huir con su hermano.

chos años y vigilado por Posidón, está solo¹⁶³; mientras tanto la situación en su casa es tal que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas, y llega él al hogar, tras muchas fatigas, y después de haberse hecho reconocer por algunos, lanzándose al ataque, se salvó y destruyó a sus enemigos. Efectivamente, éste es el tema propiamente dicho, lo demás son episodios.

XVIII. Es propio de toda tragedia el nudo y el desenlace¹⁶⁴. Los hechos que están fuera del drama y algunos de los que están dentro constituyen muchas veces el nudo, y lo demás es el desenlace. Quiero decir que el nudo es lo que va desde el comienzo¹⁶⁵ hasta esa parte que es extrema y a partir de la cual se da el paso de la dicha a la desdicha, y el desenlace va desde el principio del cambio hasta el final. Así, en el *Linceo* de Teodectes¹⁶⁶, constituyen el nudo los hechos que ocurrieron antes, y el rapto del niño y la revelación de los mismos; y el desenlace va desde la imputación de la muerte hasta el final.

163. En la isla de Calipso, por ejemplo.

164. Los términos *desis* y *lysis*, 'nudo' y 'desenlace', respectivamente, no están documentados antes de Aristóteles. Los creó él.

165. No de la tragedia, sino desde el principio de los acontecimientos que constituyen el nudo, esto es, el tema principal de la tragedia.

166. Véase nota 94.

1456a

Existen cuatro tipos de tragedia, pues otras tantas, se dijo, que eran sus partes: la compleja, que es toda ella peripecia y reconocimiento; la patética, como los *Ayantes*¹⁶⁷ y los *Ixiones*¹⁶⁸; la de caracteres, como las *Ftiótides*¹⁶⁹ y el *Peleo*¹⁷⁰; y la cuarta,

167. Los dos Ayantes fueron Ayante o Ayaz, hijo de Oileo, y Ayante o Áyax, hijo de Telamón. Además del Áyax de Sófocles, se sabe que hubo otras, como una trilogía de Esquilo, un Áyax de Astidamante, otro de Teodectes y otro de Cárcino.

168. Ixión era un tesalio, jefe de los lapitas, que se casó con Día, hija de Deyoneo. Fue el primer griego que asesinó a un pariente. Cuando su suegro fue a llevarle la dote que le había prometido, Ixión hizo que se cayera en una fosa de brasas ardientes. De este asesinato sólo podía obtener la purificación de Zeus. Cuando Zeus invitó a Ixión al Olimpo para llevar a cabo el rito, Ixión intentó seducir a Hera, esposa de Zeus. Hera se quejó a Zeus y éste, para atrapar a Ixión, dio a una nube la figura de Hera y con esta nube, Nefele, Ixión engendró a los Centauros. Como castigo por su delito, Zeus lo mantiene atado a una rueda ardiente que constantemente gira en los Infiernos. Sobre este tema se escribieron muchas tragedias: una trilogía de Esquilo, una de Sófocles y otra de Eurípides y algunas de trágicos menores.

169. Es una tragedia de Sófocles perdida, de la que se desconoce el argumento. Lo que sí se sabe es que trataba del mito de Aquiles y quizás de su nacimiento en Ftía, ciudad de Tesalia. Las Ftiótides probablemente eran las mujeres de Ftía, integrantes del coro en esa tragedia.

170. Sófocles y Eurípides escribieron sendas tragedias que llevaban este título. La tragedia de Eurípides trata de la suerte que corrió el padre de Aquiles, ya viejo, por cuya huida veló Acasto. Según otros, yendo al encuentro de Neoptólemo, quien se encontraba en Troya, arribó a Cos, donde murió.

como las *Fórcides*¹⁷¹ y el *Prometeo*¹⁷² y todas aquellas que se desarrollan en el Hades¹⁷³. Así que hay que procurar que las tragedias tengan todas estas partes, o al menos las más importantes y el mayor número de ellas, sobre todo teniendo en cuenta cómo se critica ahora a los poetas. Pues ya que han existido buenos poetas que se han ocupado de cada una de las partes, exigen que el poeta, él solo, supere a todos en la parte que constituye su particular excelencia¹⁷⁴. Y también justo es decir que una tragedia es otra o la misma tomando como punto de referencia ninguna otra razón tanto como el argumento. Y esto significa que es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace. Pero hay muchos que habiendo construido bien la trama no aciertan en el desenlace; mientras que tienen que lograrse ambas cosas.

Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces y no hacer de la tragedia un conjunto¹⁷⁵ épico.

171. Es un drama satírico de Esquilo. Las Fórcides son tres ancianas, hijas de Forcis, a las que recurre Perseo para enterarse del camino que lleva a las Gorgonas.

172. Esquilo escribió cuatro tragedias sobre el mito de Prometeo.

173. Tales como *Sísifo, el que hace rodar las piedras*, de Esquilo, y *Cerbero*, de Sófocles (ambas obras satíricas), o *Pirito*, de Critias.

174. Es decir: es necesario que las tragedias posean una unidad, de modo que el nudo y el desenlace tengan una continuidad. De lo contrario tendrían razón los que critican a los trágicos.

175. Con el empleo de la palabra «conjunto» Aristóteles apunta a la acumulación de argumentos.

Entiendo por épico el que consta de muchos argumentos¹⁷⁶, como si alguien quisiera dramatizar el argumento entero de la *Iliada*. Pues allí, debido a la extensión, las partes adquieren la extensión apropiada, mientras que en los dramas el resultado difiere mucho de las expectativas¹⁷⁷. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron la destrucción de Troya en su totalidad y no por partes, como Eurípides o la *Níobe*¹⁷⁸, y no como Esquilo, o fracasan, o no quedan bien en las competiciones dramáticas, pues el propio Agatón¹⁷⁹ fracasó sólo por esto. En cambio en las peripecias y en las acciones simples consiguen lo que quieren por extraño que parezca; pues eso es trágico y humanitario¹⁸⁰. Esto ocurre cuando un hombre sabio, pero malvado, es engañado, como Sísifo¹⁸¹, y el valiente, pero injusto.

176. Entiéndase el concepto de «argumentos» como oposición a los «episodios».

177. Es decir, gracias a la variedad de episodios y a la cantidad de acontecimientos, la obra tendrá éxito.

178. El ejemplo de la *Níobe* de Esquilo no deja de sorprender, dado que el argumento de la *Níobe* no constaba de muchos episodios. Con todo, es lo que pone en los manuscritos. La *Níobe* de Esquilo fue una tragedia muy famosa en la Antigüedad, en la que la tensión dramática se creaba con el silencio de la heroína ante la tumba de sus hijos. Un extenso fragmento de esta tragedia se encontró en un papiro.

179. Véase nota 90.

180. Filantrópico.

181. Esquilo y Critias escribieron sendas tragedias sobre Sísifo. En la *Iliada* era considerado el más astuto de los hombres. Fue rey de Corinto. Castigado por Zeus, su perpetuo castigo fue em-

to, es vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, ya que es verosímil que ocurran muchas cosas contra lo verosímil¹⁸².

Y al coro hay que considerarlo como uno de los actores, y debe ser una parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides¹⁸³, sino como en Sófocles. Para los demás poetas las partes cantadas no pertenecen en absoluto al tema de la obra, sino a otra tragedia. De ahí que intercalan canciones, siendo Agatón el primero que lo puso en práctica. Con todo, ¿qué diferencia hay entre intercalar canciones o adaptar una tirada o un episodio entero de un drama a otro?

XIX. Una vez que se ha hablado de las otras partes, nos queda hablar de la elocución y del pensamiento.

Pues bien, lo relativo al pensamiento¹⁸⁴ ha quedado expuesto en el tratado sobre la *Retórica*¹⁸⁵,

pujar eternamente, en los Infiernos, ladera arriba de una montaña, un peñasco enorme, que volvía a caer antes de llegar a la cima. El mito de Sísifo simboliza la condición absurda del ser humano, que tropieza siempre con las órdenes de los dioses.

182. Aristóteles, en la *Retórica* 1402a 10-11, cita dos versos de Agatón que expresan esta idea: «Quizá alguno diga que esto mismo es verosímil, / que a los mortales sucedan muchas cosas verosímiles».

183. Se considera que hay muchos coros de Eurípides que no tienen relación directa con lo que se representa en escena. Así, véase, por ejemplo, los escolios a las *Fenicias* 1019.

184. Algo se dijo en esta misma obra, en el capítulo VI.

185. Concretamente, en los dos primeros libros de la *Retórica*.

1456b

pues eso es propio más bien de esa línea de investigación. Corresponde al pensamiento todo aquello que debe ser procurado mediante el lenguaje. Sus partes son: demostrar, refutar, suscitar pasiones, tales como compasión, temor, ira y otras semejantes, y además la amplificación y la disminución¹⁸⁶. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estos principios, cuando haya que conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. Pero la diferencia estriba en que aquí¹⁸⁷ deben manifestarse sin explicación, mientras que en el discurso retórico deben ser suscitados por el orador y deben producirse de acuerdo a lo que se dice¹⁸⁸. Pues ¿cuál sería la función del orador si quedaran de manifiesto los hechos y no gracias al discurso?

En cuanto a la elocución, uno de los puntos dignos de consideración es el de los modos de elocución¹⁸⁹, cuyo conocimiento corresponde al arte

186. Cfr. *Retórica* 1356a 1 y 1378a 20.

187. En la tragedia.

188. Aquí se contraponen las acciones trágicas al discurso, propio de la *Retórica*. En la tragedia, la manifestación del pensamiento viene dada, como en la *Retórica*, por la demostración y refutación, suscitación de pasiones, amplificación y minoración. La diferencia estriba en que en la tragedia los efectos deben surgir espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza, mientras que en el discurso el orador debe buscar deliberadamente esos efectos con sus palabras.

189. No se corresponden con ninguna de las categorías gramaticales, ya que se refieren al modo de recitación, así como

del actor¹⁹⁰ y al que conoce bien este arte, como por ejemplo, qué es un mandato, qué una súplica, un relato, una amenaza, una pregunta, una respuesta y cuestiones por el estilo. Pues por conocimiento o desconocimiento de estas cuestiones no se le puede hacer a la poética ninguna crítica digna de ser tomada en cuenta. En efecto ¿cómo puede considerarse un error lo que Protágoras reprocha a Homero, porque sostiene que al decir «canta, oh diosa, la cólera», creyéndose que es una súplica, en realidad está dando una orden? Pues dice que mandar hacer o no hacer algo es una orden. Pero dejemos a un lado esta consideración porque es propia de otro arte y no de la poética.

XX¹⁹¹. Las partes de la elocución, en conjunto, son éstas¹⁹²: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, el caso y la frase.

Pues bien, la letra es un sonido indivisible, pero no cualquiera, sino aquel del que se deriva, de for-

al tipo de palabras. Se refiere, pues, a las diferentes actitudes que toma el habla, según se esté hablando de un pensamiento u otro.

190. De este cometido se ocupa el actor, no el autor de la obra.

191. Éste es uno de los capítulos más difíciles de la *Poética*, dado que el texto se ha transmitido con muchas lagunas.

192. En este capítulo podemos darnos cuenta del estado en el que se encontraba la lingüística en tiempos de Aristóteles, si bien es posible que algunas partes sean interpolaciones posteriores.

ma natural, una voz¹⁹³ inteligible; pues también las voces de los animales son indivisibles, pero a ninguna de ellas las denomino «letra». Los tipos de letra son: vocal, semivocal y muda. Es vocal¹⁹⁴ aquella que, sin fricción, tiene un sonido audible; semivocal¹⁹⁵ es la que, con fricción, tiene un sonido audible, como la Σ y la Π; muda¹⁹⁶ es la que, con percusión, no tiene por sí misma ningún sonido, pero en contacto con las que tienen algún sonido se hace audible, como la Γ y la Δ. Éstas difieren por la forma y el punto de articulación, por la aspiración o la suavidad, por ser largas o breves, y además por ser agudas, graves o intermedias. Con todo, teorizar pormenorizadamente sobre esto corresponde al ámbito de la métrica¹⁹⁷.

La sílaba es un sonido carente de significado, compuesto de una letra muda y de una que tiene voz: pues ΓΠ es sílaba sin Α, y con Α, como ΓΠΑ.

193. Sonido.

194. Platón ya escribió, en el *Teeteto*, que las vocales eran siete. Cfr. Aristóteles, *Metafísica* 1093a 13.

195. Para los gramáticos griegos las semivocales eran los sonidos representados por las líquidas, la sigma y las letras compuestas de sigma: ζ, ψ y ξ. Sin embargo Platón, en el *Teeteto*, incluye la sigma entre las mudas.

196. Mudas son: Κ, Π, Τρ Β, Γ y Δ. Aristóteles no considera mudas las aspiradas: Θ, Φ y Χ, pues considera que son variantes de Κ, Π y Τ. Hoy en día, no se consideran las tres aspiradas, sordas, como en la Antigüedad, sino sonoras.

197. En el lenguaje de Aristóteles el término «métrica» corresponde a lo que más tarde se denominó «gramática».

Pero también teorizar sobre estas diferencias es propio de la métrica.

La conjunción¹⁹⁸ es una voz que no tiene significado, que ni impide ni contribuye a la constitución de una única voz con significado, a partir de varios sonidos, que puede colocarse o en los extremos, o en el medio de la frase, pero no debe colocarse al comienzo de la frase, como en el caso de μέν, ἤτοι, δέ. O bien, una voz carente de significado que puede, de forma natural, constituir de varias voces con significado una sola voz con significado¹⁹⁹.

1457a

El artículo²⁰⁰ es una voz carente de significado, que indica el comienzo, el final o la división de la frase, como por ejemplo ἀμφί, περί y otros; o bien una voz sin significado que ni impide ni contribuye a la constitución de una única voz con significado, que debe colocarse en los extremos o en el medio de la frase.

El nombre es una voz compuesta²⁰¹, con significado, que no denota tiempo, de cuyas partes ninguna posee significado por sí misma, pues en los

198. El término σύνδεσμος, 'conjunción', en Aristóteles no tiene nada que ver con la terminología actual.

199. Los comentaristas y editores coinciden en que éste es un pasaje especialmente corrompido y de muy difícil interpretación.

200. Con la palabra ἄρθρον, 'artículo', pasa lo mismo que con la palabra 'conjunción'. Su significado difiere del actual.

201. En el sentido de «sonido compuesto».

nombres compuestos no usamos cada una de las partes como si tuvieran significado por sí mismas, así por ejemplo en «Teodoro», el «doro» no significa nada²⁰².

El verbo es una voz compuesta, provista de significado, con noción de tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como ocurre también en el caso de los nombres. Así, «hombre» o «blanco»²⁰³ no significan «cuándo», pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado propio el de presente, en el primer caso, y el de pasado, en el segundo.

El caso²⁰⁴ es propio del nombre o del verbo, y unas veces conlleva la significación de «de» o «para» y otras semejantes; y otras veces conlleva la de «uno» o «muchos», como en el caso de «hombres», «hombre»; o bien las maneras de expresarse, como la pregunta o el mandato; pues «caminó» o «caminaba» son casos del verbo conforme a los tipos indicados.

La frase es una voz compuesta, provista de significado, algunas de cuyas partes poseen de por sí un significado; pues no toda frase se compone de

202. Lo que quiere decir Aristóteles es que cuando empleamos un nombre propio no estamos pensando en su sentido etimológico.

203. Aristóteles incluye en el concepto de «nombre» el sustantivo y el adjetivo. La distinción entre adjetivo y sustantivo la introdujeron los gramáticos estoicos en el siglo II a.C.

204. Conlleva el concepto de «flexión».

verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede que una frase no tenga verbos, pero siempre tendrá alguna parte dotada de significación, como por ejemplo, en la frase «Cleón camina», la palabra «Cleón». Así, se habla de frase desde dos puntos de vista: o bien aquella que significa algo, o bien aquella que se compone de muchas partes unidas entre sí; de ahí que la *Ilíada* es una frase por la unión de sus partes, y la definición del hombre, porque significa una sola cosa²⁰⁵.

XXI. Hay dos tipos de nombres²⁰⁶, el simple (llamo simple a aquel que no se compone de partes provistas de significado, como «tierra») y el doble, y éste se compone o bien de una parte provista de significado y otra carente de él²⁰⁷ (si bien el significado o no de éstas no está dentro del nombre), o bien de partes que tienen significado²⁰⁸. También puede haber nombres triples²⁰⁹, cuádruples²¹⁰ e in-

205. Esta misma idea la apunta Aristóteles en la *Analitica Posteriora* 93b 35-37 y en la *Metafisica* 1045a 13.

206. Aquí la palabra «nombre» la utiliza Aristóteles con un sentido muy amplio, ya que incluye el verbo y el adjetivo.

207. Como por ejemplo todos los compuestos de preposición: *epilogos*, *diabasis*, etc.

208. Por ejemplo: Θεόδωρος, Ἀριστόβουλος, χρησιμοδοτῶ.

209. Así: βατραχομουμαχία, o nombres propios como: Εὐδάμιππος.

210. Son más raros, tipo: συμπαρεισέρχομαι, στρεψοδικοπανουργία.

1457b

cluso múltiples²¹¹, como la mayoría de los nombres de los masaliotas²¹², por ejemplo, Hermocai-cojanto²¹³. Y todo nombre es o usual o palabra idiomática o metáfora u ornamental o acuñado o alargado o abreviado o alterado.

Llamo usual al que usamos todos, y palabra idiomática a la que emplean otras gentes, de modo que es evidente que un mismo nombre puede ser una palabra idiomática y usual, pero no para los mismas personas; así *σίγυνον*²¹⁴ es usual para los chipriotas, y para nosotros es una palabra idiomática.

Metáfora²¹⁵ es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía. Con lo de «desde el género a la especie» me refiero a algo así como: «Mi nave está detenida»²¹⁶, pues estar anclada es una forma de es-

211. Aristófanes utiliza: *τορνευτολυρασασπιδοπηγός*. En inscripciones griegas encontramos: *καφεζυθοουζοπωλειον*.

212. Los masaliotas tenían la costumbre de bautizar a sus hijos con nombres compuestos. Prueba de ello son los nombres actuales: *Μαριάνθη* (*Μαρία* / *Ἀνθή*), *Χρυσάνθη* (*Χρυσή* / *Ἀνθή*), *Μαριάνα* (*Μαρία* / *Ἄννα*), los apellidos: *Κωστογιάννης* (*Κώστας* / *Γιάννης*), *Καλβοκορέσης* (*Κάλβος* / *Κορέσης*).

213. Nombre compuesto formado a partir de tres ríos de Asia Menor: Hermos, Caico y Janto.

214. Cfr. la glosa de Hesiquio y Heródoto, *Historias* 5.9.

215. De la metáfora habla Aristóteles en la *Retórica* 1402a 3-1402b 21.

216. Homero, *Odisea*, I 185 y XXIV 308.

tar detenida. «Desde la especie al género» es el caso de: «En verdad Odiseo ha realizado innumerables hazañas»²¹⁷, ya que «innumerables» es mucho, y aquí se emplea esta voz en lugar de «muchas». Por «desde una especie a otra especie» entiendo los casos como: «habiendo agotado su vida con el bronce»²¹⁸ y «habiendo cortado con duro bronce»²¹⁹, pues aquí «agotar» quiere decir «cortar» y «cortar» quiere decir «agotar», pues efectivamente ambas son una manera de sustracción. Entiendo por analogía cuando el segundo término sea similar al primero, como el cuarto al tercero; pues entonces se podrá usar el cuarto en lugar del segundo, o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Me refiero, por ejemplo, al caso de la relación que guardan la «copa» con «Dioniso», y el «escudo» con «Ares»; así, se podrá llamar a la copa «escudo de Dioniso», y al escudo «copa de Ares»²²⁰. O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; por lo tanto, se podrá llamar a la tarde «la vejez del día», o como dijo Empédocles, la vejez es «la tarde de la vida» o «el ocaso de la vida». Pero hay casos de analogía que no tienen nombre espe-

217. Homero, *Iliada*, II 272.

218. Empédocles, *Fragmentos*, 138.

219. Empédocles, *Fragmentos*, 143.

220. Estos mismos ejemplos, que provienen del músico Timoteo, los emplea Aristóteles en la *Retórica* 1407a 14 y 1412b 35.

cífico, pero no por ello dejará de haber manera de expresar la relación; por ejemplo, esparcir el grano es «sembrar», la acción de esparcir los rayos desde el sol no tiene nombre. Sin embargo esta acción tiene la misma relación respecto al sol que la que tiene el sembrar respecto al grano, de ahí que se haya dicho: «sembrando luz de origen divino». E incluso se puede utilizar este tipo de metáfora de otro modo: dándole un nombre ajeno y privándolo así de una de sus cualidades, como por ejemplo si se le llamara al escudo «copa», no «de Ares», sino «sin vino»²²¹.

El nombre acuñado²²² es aquel que, no habiendo sido empleado por nadie, lo crea el propio poeta. Pues parece que algunos son de este tipo, como ἐρνύγας²²³ en lugar de κέρατα, «cuernos», y ἄρη-τῆρ²²⁴ en lugar de ἱερεύς, «sacerdote».

1458a

Además, el nombre puede ser alargado o abreviado. El primero es aquel que emplea una vocal larga en vez de la habitual breve, o una sílaba intercalada; el segundo, si se ha suprimido algo de él. Un ejemplo de nombre alargado es πόλῃος en

221. En la *Retórica* 1408a 7-9 Aristóteles dice que este procedimiento basado en la privación «es bien recibido cuando se emplea en las metáforas analógicas, como decir que el sonido de la trompeta es canto sin lira».

222. Aristóteles se refiere aquí a los neologismos.

223. Esta palabra no está documentada; quizá se trate de un neologismo de Aristóteles.

224. En la *Ilíada* aparece citada dos veces: I 11 y V 78.

lugar de πόλεως, y Πηληϊάδεω en vez de Πηλείδου. Abreviados son: κρῖ, δῶ y μία γίνεται ἀμφοτέρων ὅψ.

El nombre alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y crea otra, como δεξιτερον κατά μαζόν²²⁵ en vez de δεξιόν.

Los nombres son de por sí masculinos, femeninos e intermedios²²⁶. Los masculinos terminan en Ν, Ρ y Σ, y en cuantas letras se componen de ésta (que son dos: la Ψ y la Ξ)²²⁷. Los femeninos con todos los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir, en Η y Ω, o en Α larga. De modo que viene a ser igual el número de terminaciones de los masculinos y de los femeninos; pues la Ψ y la Ξ están compuestas por la Σ. En muda no termina ningún nombre, ni tampoco en vocal breve²²⁸. En Ι terminan sólo tres nom-

225. Homero, *Ilíada* V 393.

226. Esto es: neutros. La distinción de los géneros se remonta, según Aristóteles (*Retórica*, 1407b 7-8), a Protágoras, para quien los nombres son masculinos, femeninos y utensilios.

227. Los críticos consideran que, debido a tantas inexactitudes, probablemente este pasaje está interpolado y muchos de estos detalles se deban a algún gramático posterior. Y es que hay muchos neutros que acaban en Ν y en Σ (en la segunda declinación, como μέτρον; en la tercera, como γένος), como el propio Aristóteles reconoce más adelante. Y también hay femeninos terminados en Σ o en una consonante compuesta de Σ, como ὁδός o φλέψ.

228. Otra incorrección, pues terminan en α breve muchos nombres de la primera declinación, del tipo γλώττα ο δόξα.

bres: μέλι, κόμμι, πέπερι²²⁹; y en Ψ cinco: δόρυ, πῶυ, νᾶπυ, ὕόνυ, ἄστυ. Los neutros terminan en una de estas dos letras: en N o en Σ²³⁰.

XXII. La virtud de la elocución es que sea clara pero no baja. Ahora bien, muy clara es aquella que emplea palabras usuales, pero es baja. Un ejemplo es la poesía de Cleofonte²³¹ y la de Esténelo²³². En cambio, es noble y alejada de lo vulgar aquella que emplea palabras raras; y con «palabras raras» me refiero a los vocablos extraños, las metáforas, los alargamientos, y todo lo que se aparta de lo usual. Pero si uno compone todo su discurso de este modo, habrá o enigma²³³ o barbarismo²³⁴; esto es, si lo compone a base de metáforas, será un enigma, y si lo hace a base de vocablos extraños, barbarismos. Pues la acepción propia del enigma es que hablando de cosas existentes, unir las con términos inconciliables. Con todo, no es posible ha-

229. Herodiano 1354 cita unos veinte, entre ellos: σίνηπι, κιννάβαρι, κοῖφι, στάχι, κρῖ, ἄλφι, ἔρι. Platón, en *Timeo* 60a, cita κίχι.

230. Y también en P, como ὕδωρ, o en α, como todos los neutros acabados en -μα.

231. Véase nota 32.

232. Fue un poeta trágico contemporáneo de Aristófanes. Éste, en las *Avispas* 1313, lo presenta como especialmente pobre; tanto es así que tuvo que vender el vestuario.

233. La metáfora, si no queda clara la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se vuelve enigmática, ininteligible.

234. En el sentido de extranjerismo.

cer esto mediante la combinación de palabras, pero sí que lo es mediante la metáfora; así: «a un hombre vi que con fuego había soldado bronce sobre un hombre»²³⁵, y otros enigmas semejantes. Y de los vocablos extraños deriva el barbarismo. Así que lo que hay que hacer es, por decirlo de algún modo, una mezcla de estas cosas. Y es que los vocablos extraños, la metáfora, la palabra ornamental y los demás tipos mencionados evitarán la vulgaridad y la bajeza, y el vocablo usual conllevará claridad.

Por otra parte, no en poco contribuyen a la claridad y al no prosaísmo de la elocución los alargamientos, los apócopes y las variantes de los vocablos. Pues por ser diferentes a lo usual, al realizarse al margen de lo usual, hacen que el discurso no sea prosaico; y además, ya que participan de lo usual, habrá claridad. Así que se equivocan quienes reprobaban tal tipo de estilo de lengua y ridiculizan al poeta²³⁶; como Euclides el Viejo²³⁷, que

1458b

235. Aristóteles explica este enigma en *Retórica* 1405b 1 y ss. Se trata de la aplicación de una ventosa, vaso o campana en cuyo interior se enrarece el aire calentándolo en el momento de aplicarla a una parte del cuerpo para producir una revulsión. En la Antigüedad solían ser de bronce.

236. Es decir, Homero, puesto que se toma muchas libertades métricas.

237. De este Euclides no tenemos otra noticia que la que da aquí Aristóteles. Hay quienes lo identifican con el conocido arconte del año 403, el que consagró oficialmente el alfabeto jonio. Otros piensan que se trata de Euclides de Mégara, el socrático.

afirmaba que es fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a discreción, y a manera de sátira, compuso a su estilo estos versos: «Ἡπίχαρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα»²³⁸ («vi a Epícares marchar hacia Maratón»), y «οὐκ ἄν γ' ἠράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλήβωρον» («no anhelaría su elaboración»).

Pues bien, de cualquier modo, el hacer ostentación del uso de este estilo es ridículo, pues la medida hay que aplicarla a todas las partes de la elocución. Y es que, empleando indebidamente las metáforas, los vocablos extraños y demás figuras, se conseguirá lo mismo que si se buscara adrede un efecto ridículo.

Cuán diferente es el uso adecuado, se puede ver en la épica, donde se introducen los vocablos aptos al metro. Y si se sustituyen los vocablos extraños, las metáforas y las demás figuras por palabras usuales, se puede comprobar la veracidad de lo que decimos. Así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, sin embargo, éste al introducir un vocablo extraño en el lugar de una palabra usual, de los dos versos, uno resulta hermoso y el otro vulgar. En efecto, Esquilo escribió en su *Filoctetes*²³⁹: «φαγέδαιναν ἥ μου

238. La intención satírica se expresa por la utilización de este participio, ya que este verbo sólo se utilizaba en prosa.

239. Aunque sólo se conserva el de Sófocles, los tres grandes trágicos, y otros menores, escribieron su *Filoctetes*.

σάρκας ἐσθίει ποδός» («una úlcera que como las carnes de mi pie»²⁴⁰); y Eurípides puso θοι-
 νᾶται («banquetea»), en vez de ἐσθίει. Y lo mis-
 mo ocurriría si en: «νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε
 καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς»²⁴¹ («ahora, en
 cambio, siendo un varón insignificante, sin valor y
 sin apariencia»), alguien lo modificara sustituyendo esas palabras por los vocablos usuales: «νῦν
 δέ με ὦν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ
 ἀειδής» («ahora, en cambio, siendo un hombre
 pequeño, débil y feo»). Y lo mismo ocurre si en
 vez de: «δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην
 τε τράπεζαν»²⁴² («tras poner en el suelo un mi-
 serable asiento y una mezquina mesa»), escribie-
 ra: «δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε
 τράπεζαν» («tras poner en el suelo un mal asien-
 to y una mesa pequeña»). O si en lugar de: «ἡλό-
 νες βοόωσιν»²⁴³ («las playas braman»), pusiera:
 «ἡόνες κράζουσιν» («las playas graznan»).

240. Dice el héroe.

241. Homero, *Odisea* IX 515. En este pasaje el Cíclope, cega-
 do por Odiseo, se lamenta de su suerte. Y es que un adivino le
 había predicho que perdería la vista a manos de Odiseo, pero
 él se había hecho a la idea de que se trataba de un hombre gi-
 gantesco y de grandes fuerzas, y no «un varón insignificante,
 sin valor y sin apariencia».

242. Homero, *Odisea* XX 259. Aquí Telémaco hizo sentar a
 Odiseo «tras poner en el suelo un miserable asiento y una
 mezquina mesa».

243. Homero, *Ilíada* XVII 265.

1459a

Por su parte, Arífrades²⁴⁴ ridiculizaba a los poetas trágicos, por emplear expresiones que nadie utilizaría en su conversación; así: «*δωμάτων ἄπο*»²⁴⁵ («de las moradas fuera») y no «*ἀπὸ δωμάτων*» («desde las moradas»), y el «*σέθεν*» («de ti»), y «*ἐγὼ δέ νιν*» («pero yo a aqueste»), y «*Ἀχιλλέως πέρι*»²⁴⁶ («de Aquiles en torno») en vez de «*περὶ Ἀχιλλέως*» («en torno a Aquiles»), y otras semejantes. Pero todas estas expresiones, al no ser usuales, dan a la elocución un tono no prosaico; pero él lo ignoraba.

Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados: las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento²⁴⁷; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas.

De los nombres, los compuestos se adaptan principalmente²⁴⁸ a los ditirambos; los vocablos extraños a los versos heroicos y las metáforas a los

244. No se sabe si Aristóteles se refiere al Arífrades satirizado por Aristófanes en *Los caballeros* 1280, *La paz* 893, *Avispas* 1280.

245. La posposición de la preposición sólo se permitía, en la prosa aticista, en el caso de *περί*.

246. En este caso estaba permitida la posposición en la prosa aticista, pero no en la lengua hablada.

247. No es fruto de la enseñanza ni de la imitación.

248. No exclusivamente.

yámbicos. Además, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser los que más imitan a la lengua conversacional, se adaptan todas aquellas palabras que podrían emplearse también en prosa. Y éstas son: la palabra usual, la metáfora y la palabra ornamental.

Así pues, acerca de la tragedia y de la imitación²⁴⁹ por medio de la acción, baste lo dicho.

XXIII. En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar los argumentos del mismo modo que en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción completa y acabada, que tenga principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y completo, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no sean semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se nos describe una acción única, sino en un solo periodo de tiempo, es decir, todo aquello que aconteció a una o más personas en ese lapso de tiempo, sucesos que guardan entre sí una relación puramente casual. Pues así como tuvieron lugar la batalla naval de Salamina y la lucha contra los cartagineses en Sicilia, en las mismas fechas²⁵⁰, sin que tendieran en absoluto al mismo fin, así también, en épocas

249. Incluyendo la comedia.

250. Según Heródoto VII 166, el mismo día.

sucesivas, sucede una cosa tras otra, sin que tengan un fin único. Esto es lo que hacen la mayoría de los poetas.

De ahí que, como ya dijimos, también en esto Homero se nos presenta como divino, en comparación con los demás, pues no intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin; pues el argumento hubiera resultado demasiado largo y no fácilmente visible en su conjunto, o bien, si guardara medida en su extensión, habría resultado sumamente complejo, en razón de la variedad. Así que tomó una sola parte y usó muchas otras como episodios, como, por ejemplo, el *Catálogo de las naves* y otros episodios que distribuye a lo largo del poema. En cambio, los demás poetas componen sus poemas en torno a un solo héroe, en un único periodo de tiempo, y en torno a una sola acción compuesta de muchas partes, como el que compuso los *Cantos Ciprios*²⁵¹ y la *Pequeña Ilíada*²⁵². Así pues, de la *Ilíada* y la *Odisea* sale una tragedia de cada una, o solo dos; mientras que

251. Son los que forman parte del ciclo épico, que narraban el origen y el comienzo de la guerra de Troya. Estos cantos llevaban o bien el nombre de Homero, o el de poetas ciprios como Estasino y Hegesias.

252. Al igual que los cantos ciprios, formaba parte del ciclo épico. Circuló como anónima, aunque se conjetura que pudieron ser autores de la misma Lesques de Lesbos, Cineto el lacedemonio o Diodoro de Eritrea.

de los *Cantos Ciprios*, muchas²⁵³, y de la *Pequeña Ilíada*, más de ocho, como *El juicio de las Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saqueo de Ilión*, *La partida por mar*, *Sinón* y *Las troyanas*.

XXIV. Además, la epopeya debe tener los mismos tipos que la tragedia²⁵⁴, esto es, simple o compleja, de carácter o de padecimientos; y sus partes, salvo el canto y el espectáculo, las mismas; pues también requiere peripecias, reconocimientos y padecimientos²⁵⁵. Así también los pensamientos y la elocución deben ser brillantes. Homero fue el primero que utilizó todo esto convenientemente. Así lo denotan cada uno de sus poemas, que por su composición son: la *Ilíada*, simple y de padecimientos, y la *Odissea*, compleja (pues hay reconocimientos²⁵⁶ desde el principio hasta el final) y de carácter. Y aparte de esto, en elocución e ideas los superó a todos.

Por su parte, la epopeya difiere respecto a la extensión de la composición y por el metro. En cuanto a la extensión, el límite idóneo es el que se

253. Por ejemplo: *Ifigenia en Áulide*, *Télefo*, *Palamedes*, *Alejandro*, *Protesilao*.

254. Véase capítulo XVIII.

255. Véase capítulo XIV.

256. En la *Odissea* tenemos una serie de anagnórisis: la de Telémaco por Néstor, por Menelao, por Helena; la de Odiseo por el Cíclope, por Alcínoo, por Euriclea, por los boyeros, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, por Laertes, por el perro.

dijo²⁵⁷, pues es preciso que pueda abarcarse simultáneamente el principio y el final. Y esto sería posible si las composiciones fueran más breves que las antiguas y se aproximaran, en cuanto a la extensión, a las tragedias que se representan en una sola audición. Con todo, la epopeya, en lo referente al aumento de la extensión, tiene algo muy característico, puesto que en la tragedia no es posible imitar muchas partes de la acción que tienen lugar simultáneamente, sino tan sólo la parte que los actores están representando en escena; sin embargo en la epopeya, al ser una narración, es posible presentar muchas partes de la acción que se desarrollan a un tiempo, por las cuales, si son afines, aumenta el volumen del poema. De modo que ésta tiene sus ventajas de cara a la grandiosidad del poema, recrear al oyente y enriquecer la narración con diversos episodios; mientras que la uniformidad, que enseguida cansa hasta la saciedad, hace que las tragedias fracasen.

Por experiencia, el metro heroico²⁵⁸ es el que mejor se adapta. Y es que si alguien hiciera una imitación narrativa en otro metro, o en varios tipos de metro, parecería inapropiado; ya que el heroico es

257. Véase capítulo VII.

258. Se trata del hexámetro dactílico cataléctico, que consta de cinco dáctilos y un troqueo o espondeo. En él, todos los dáctilos pueden ser sustituidos por espondeos, si bien es extraño que se produzca esa sustitución en el quinto pie. Cuando se da tenemos entonces un hexámetro espondeico.

el más reposado y ampuloso de los metros, de ahí que sea el que mejor admita los vocablos extraños y las metáforas; pues la imitación narrativa excede a las demás. En cambio el yámbico y el tetrámetro²⁵⁹ son movidos, éste apropiado para la danza, y aquél para la acción. Y estaría más fuera de lugar si alguien quisiera mezclar estos metros, como Quereomón²⁶⁰. De ahí que nadie haya hecho una composición larga en otro metro que no sea el heroico, pues, como ya hemos dicho, la naturaleza misma enseña a discernir el metro apropiado.

1460a

Homero merece muchos elogios por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único poeta que no ignora lo que debe hacer. Y es que el poeta debe decir muy pocas cosas, pues en esto²⁶¹ no es imitador. Ahora bien, los demás aparecen en escena continuamente e imitan pocas cosas y pocas veces²⁶². Él en cambio, tras un breve preámbulo, inmediatamente pone en escena a un hombre o a una mujer o a algún otro personaje, y a ninguno sin carácter, sino caracterizado.

Así que en las tragedias hay que presentar lo maravilloso, mientras que en la epopeya tiene más

259. De los que ya se habló en el capítulo IV.

260. Véase nota 25.

261. El poeta es poeta por imitación, así que, al hablar personalmente en el poema en lugar de hacer hablar a sus personajes, no es imitador.

262. Alusión a las epopeyas cíclicas, en las que dominaba lo narrativo, a expensas de lo dramático.

cabida lo irracional, de lo que deriva principalmente lo maravilloso, y eso porque no vemos a los que actúan. Así, lo relativo a la persecución de Héctor²⁶³, puesto en escena, resultaría ridículo: unos quietos y sin perseguirle, y Aquiles haciéndoles señas con la cabeza para que no lo hagan²⁶⁴; pero en la epopeya ni se nota. Y lo maravilloso es agradable. Y prueba de ello es que todos cuentan las cosas con añadidos, creyendo que van a complacer a los espectadores.

Y Homero enseñó también a los demás a decir cosas falsas como es debido. Esto es el falso razonamiento. Y es que los hombres creen que cuando existe o se produce una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también existe o se produce la anterior; pero esto es falso. Por consiguiente, si la primera es falsa, aunque exista la segunda, es necesario que la primera exista o se produzca o hay que añadirla. Así, puesto que sabemos que la segunda es verdadera, nuestro espíritu llega a la conclusión, erróneamente, de que también lo es la primera. Un ejemplo de esto es el *Lavatorio*²⁶⁵.

263. Homero, *Iliada* X 205.

264. Porque quería hacerlo él mismo.

265. Homero, *Odisea* XIX 164-260. Cuando Penélope le pregunta a Odiseo por su estirpe, le miente y se hace pasar por un cretense llamado Etón, que ha recibido en su hogar a Odiseo. Así, le describe con exactitud la vestimenta del supuesto huésped y Penélope se convence de la verdad del relato. Si este hombre recuerda exactamente la ropa de Odiseo, es cierto que estuvo en su casa. Y a Penélope no se le ocurre pensar en el propio Odiseo.

Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble; y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino ante todo no deben tener nada irracional, o de lo contrario, lo irracional ha de estar fuera de la trama, como que Edipo no supiera cómo murió Layo²⁶⁶, pero no dentro del drama, como en la *Electra*²⁶⁷ los que relatan los Juegos Píticos²⁶⁸, o en los *Misios*²⁶⁹ el personaje mudo que llega de Tegea a Misia. Por lo tanto, decir que sin esto se destruiría el argumento es ridículo; pues, para empezar, no se deben componer tales argumentos. Pero si se introduce lo irracional y está claro que se puede admitir de forma razonable, entonces también está fuera de lugar; pues también las cosas irracionales de la *Odisea* en torno a la exposición de Odiseo²⁷⁰

266. Efectivamente, parece irracional que Edipo, habiendo vivido durante veinte años en Tebas, casado con Yocasta, desconociera cómo había muerto su antecesor en el trono.

267. Vv. 660-763.

268. En la *Electra* Sófocles cometió un anacronismo, dado que el pedagogo, fingiéndose mensajero llegado de Delfos, anuncia a Clitemnestra que ha muerto Orestes en las carreras de los Juegos Píticos, precipitado del carro y arrastrado por sus corceles. Y los Juegos Píticos, en la forma descrita por Sófocles, no existieron hasta el siglo VI.

269. Obra perdida de Esquilo. El personaje que llega de Tegea a Misia sin proferir palabra alguna es Télefo, y los comediógrafos se burlan de su silencio.

270. En *Odisea* XIII 116 y ss. Se narra cómo los feacios que han llevado a Odiseo hasta Ítaca lo depositan dormido en la playa y reembarcan sin despertarlo.

1460b

evidentemente serían insoportables, si las hubiera compuesto un poeta sin aptitudes; pero aquí el poeta suprime lo que está fuera de lugar, suavizándolo con otros menesteres.

La elocución hay que trabajarla especialmente en aquellas partes en las que no hay acción y que no quedan perfiladas ni por el carácter ni por los pensamientos; pues la elocución muy brillante encubre, en cambio, los caracteres y los pensamientos.

XXV. Acerca de los problemas²⁷¹ y de sus soluciones, de cuántos y de qué tipo son, resultará evidente si consideramos el tema como sigue:

Puesto que el poeta es imitador, igual que el pintor o el hacedor de imágenes, necesariamente tendrá que imitar de una de las tres maneras posibles; o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son, o como deben ser. Y eso se expresa con la elocución, donde se incluyen los vocablos extraños, las metáforas, y muchas formas de dicción²⁷²; pues les permitimos estas licencias a los poetas.

271. La acepción de la palabra «problemas» en este capítulo es la de cuestiones que se plantean con el fin de darles una respuesta. Desde la época de los sofistas se denominaba así a las dudas que tenían los lectores de la obra homérica, las cuales eran de lógica, morales, estéticas, métricas, lingüísticas, etc. Las respuestas a estas cuestiones se denominaban «soluciones» y normalmente tenían un carácter apologetico.

272. Esto es: alargamiento, apócope.

Por otra parte, no es lo mismo la exactitud de la política que la de la poética²⁷³, ni la de otro arte que la de la poética. Pero dentro de la poética en sí caben dos tipos de errores: uno consustancial a ella y otro casual. Pues si alguien hubiera decidido hacer una imitación, pero fracasó en la imitación por incapacidad, el error sería del arte poética. Ahora bien, si su predeterminación no hubiera sido correcta, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas²⁷⁴, o el error se refiere a un arte concreto, como la medicina o cualquier otro arte, el error no tendría relación con el arte poética en sí misma. De modo que hay que resolver las críticas que se hacen a esta problemática afrontándolas desde diversos puntos de vista²⁷⁵.

En primer lugar las que se refieren al arte en sí. Se han descrito cosas imposibles: se ha cometido un error. Pero es correcto si la poesía alcanza el fin propio del arte –acerca del fin ya hablamos–, si de

273. En contra de lo que pensaba Platón, quien creía que se debía aplicar el mismo criterio a la poesía que a la política.

274. Aristóteles escribió un tratado sobre el modo de andar de los animales: *Περὶ πορείας ζώων*, y en el capítulo 14, 712a, describe la manera de andar de los mamíferos, y parece no haber conocido cuadrúpedos ambladores, esto es, que al andar adelantan las dos patas del mismo lado. Sin embargo, la jirafa lo hace espontáneamente y el caballo lo hace si se le adiestra.

275. Aristóteles alude al hecho de que Platón, *República* X 599, censuraba a Homero porque desconociendo la medicina, la política, etc., aparentaba conocer estas artes en sus cantos.

esa manera consigue que impresione más una u otra parte de la obra. Ejemplo de ello es la persecución de Héctor²⁷⁶. No obstante, si el fin podía conseguirse mejor o peor conforme al arte relativo a estas cosas, entonces no es correcto que se haya cometido error; pues hay que procurar, en la medida de lo posible, que no haya ningún error. Además, ¿de cuál de los dos tipos es el error, de los relativos al arte o de los que se cometen accidentalmente? Pues es un mal menor el que el artista no sepa que la hembra del ciervo no tiene cuernos²⁷⁷ que el que la representa sin parecido alguno. Por otra parte, si se le reprocha que no ha representado cosas verdaderas, quizás las representara como debían ser, del mismo modo que Sófocles decía que él presentaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides, como son –con esta respuesta está solucionado el tema–. Pero si ni con una ni con otra respuesta podemos afrontar las críticas, entonces se puede decir: «esto es lo que dice la mayoría de la gente», como sucede, por ejemplo, con los asuntos referentes a los dioses; pues quizá, en honor a la verdad, no podemos hablar mejor de

276. Homero, *Iliada* X 205 y ss. La persecución de Héctor no pertenece a los errores que tienen que ver con el arte de la técnica poética, sino con un error que atenta contra otra arte: el de la guerra. Sin embargo aquí el error es el medio por el que el poeta consigue un objetivo estético: crear la sorpresa.

277. Es el caso de Píndaro, quien en la *Olímpica* III 52 cita una cierva de cuernos de oro.

ellos, sino que ocurre lo que creía Jenófanes²⁷⁸: 1461a
 «de todas formas, eso es lo que se dice»²⁷⁹. Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero es que eran así. Es el caso de: «y las lanzas, por el regatón, en el suelo clavadas»²⁸⁰, pues así acostumbraban entonces, como todavía hoy en día los ilirios.

Para ver si un personaje ha dicho o hecho algo bien o mal, hay que considerar no sólo lo hecho o dicho, mirando si es algo virtuoso o vil, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo, si es para conseguir un bien mayor o para evitar un mal mayor.

Además, hay que refutar otras cosas, en pro de la elocución; así, el empleo de un vocablo extraño, como en «οὐρῆας²⁸¹ μὲν πρῶτον» («a los mulos primero»), pues quizá el «οὐρῆας» («mulos») no se refiere a los mulos propiamente dichos, sino a los centinelas. Y cuando dice de Dolón que «realmente era poco agraciado»²⁸², no se refiere a un cuerpo desproporcionado, sino a una cara fea, pues los cretenses llaman «εὐειδής» («de buena fi-

278. Jenófanes de Colofón, poeta y filósofo del siglo VI a.C., quien se trasladó a Elea (Italia) y se convirtió en la figura central de la escuela de los filósofos de Elea. Él fue a contracorriente de la opinión pública, que censuraba las concepciones homérica y hesiódica de los dioses como seres inmorales.

279. Fragmento 34 Diels.

280. Homero, *Ilíada* X 152.

281. Homero, *Ilíada* I 50.

282. Homero, *Ilíada* X 316.

gura») al que es de rostro bello. Y cuando dice: «haz la mezcla más fuerte»²⁸³, no se refiere al vino puro, como para los borrachos, sino al hecho de que la hiciera «más rápidamente». Hay cosas que se dicen con una metáfora, como, por ejemplo: «todos los dioses y los hombres dormían durante toda la noche»²⁸⁴, mientras que al mismo tiempo dice: «ciertamente, cuando dirigía la mirada a la llanura de Troya, (pasmábanle) el sonar de zampoñas y flautas y el ruido de gentes»²⁸⁵. Y «todos» se dice en lugar de «muchos», metafóricamente. Igual que lo de: «es la única»²⁸⁶ es también una metáfora, puesto que lo más conocido es lo único. Otras cuestiones se resuelven por la prosodia, como hacía Hippias de Tasos²⁸⁷ al resolver lo de: «δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι» («la gloria te concederemos»)²⁸⁸ y: «τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ» («y al que la lluvia no llegó a pudrir todavía»)²⁸⁹. Otros casos se explican por la separación

283. Homero, *Ilíada* I 203.

284. Los griegos solían citar a Homero de memoria y a veces no citaban exactamente el pasaje homérico, como ocurre en este caso, en el que hay un cruce de dos pasajes de la *Ilíada* XXII 1-2 y X 1-2.

285. Homero, *Ilíada* X 11-13.

286. Homero, *Ilíada* XVIII 489.

287. No se sabe con exactitud quién era este Hippias de Tasos. Lisias cita (13.54) un Hippias de Tasos, pero el nombre era tan corriente que no se puede verificar que fueran los mismos.

288. Homero, *Ilíada* II 15 y XXI 297.

289. Homero, *Ilíada* XXIII 328.

de las palabras, por ejemplo, cuando dice Empédocles: «al punto surgieron mortales aquellas cosas que antes habían aprendido a ser inmortales, y puras, las que antes estaban mezcladas»²⁹⁰. Otras cosas, por ambigüedad, como el caso de: «παρώχηνεν δὲ πλέω νύξ»²⁹¹ («y la noche dos partes anduvo»), pues «πλείω» («dos partes») es ambiguo. Hay casos que se resuelven según el uso frecuente de la palabra. Así, a la mezcla de vino y agua le llaman vino; de ahí lo de: «la greba de estaño recién construida»²⁹². Y llama «broncistas» a los que trabajan el hierro; así que se ha dicho que Ganimedes era «escanciano de Zeus»²⁹³, si bien los dioses no beben vino. Pero probablemente eso se debe a una metáfora.

Por otra parte, cuando una palabra parece que significa algo contradictorio, hay que tener en cuenta todas las acepciones que puede tener esa palabra en el pasaje en cuestión; así, aquello de: «fue donde la lanza de bronce quedó detenida»²⁹⁴, hay que pensar en cuántas interpretaciones puede tener el «quedó detenida», como mejor pueda uno concebirlo, en contraposición a lo que dice Glaucón²⁹⁵

290. Empédocles, Fragmento B 35, vv. 14-15, Diels.

291. Homero, *Ilíada* X 252.

292. Homero, *Ilíada* XXI 592.

293. Homero, *Ilíada* XX 234.

294. Homero, *Ilíada* XX 272.

295. Probablemente se trata del que cita Platón, *Ion* 530d, junto con Metrodoro de Lámpsaco y Estesímbroto de Tasos. Era un gran conocedor de Homero.

1461b

al referirse a aquellos que presuponen algo de forma totalmente irracional, y después de haber votado en contra, extraen sus conclusiones y critican al poeta por haber dicho lo que ellos creen que ha dicho, si eso es contrario a lo que piensan. Y esto es lo que ocurrió con lo relativo a Icario²⁹⁶: lo toman por lacedemonio, y por tanto consideran que es absurdo que Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia²⁹⁷. Pero quizá haya que creer lo que dicen los cefalenses, quienes dicen que efectivamente Odiseo tomó por esposa a una de las suyas, y que el nombre era Icadio y no Icario. De modo que parece que este problema se debe probablemente a un error.

En líneas generales, lo imposible hay que atribuirlo a las exigencias de la poesía, a lo ideal, o a la opinión común. Pues en el ámbito de la poesía es preferible que lo probable sea posible a que lo imposible sea probable. Por otro lado, es imposible que existan hombres como los que pintaba Zeuxis²⁹⁸, pero es lo óptimo; pues el modelo debe ser superior. Y lo irracional debe guardar relación con lo que se dice por norma general, pues hay veces en las que esto no es irracional; y es que es pro-

296. El padre de Penélope se llamaba Icario, y era hermano de Tindáreo, el suegro de Menelao y anterior rey de Esparta. Por lo tanto era el abuelo de Telémaco.

297. Dicen los críticos que apoyan esta conjetura que, aunque fuera de Lacedemonia, no tenía por qué vivir allí.

298. Véase nota 75 y capítulo VI.

bable que a veces ocurran cosas al margen de lo probable. Por su parte, las contradicciones hay que afrontarlas como refutaciones en la dialéctica, esto es, si se habla de la misma cosa, respecto a lo mismo y de la misma manera, de forma que se puede considerar que es el poeta mismo el que se contradice, por lo que dice, o por lo que puede suponer una persona sensata. Además, es correcta la crítica a la irracionalidad y la maldad, cuando, sin que haga ninguna falta, se recurre a lo irracional, como Eurípides con Egeo²⁹⁹, o a la maldad, como con Menelao en el *Orestes*³⁰⁰.

Por lo tanto, las críticas se presentan partiendo de cinco tipos de reparos: o por ser imposibles, o irracionales, o perjudiciales, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Y las soluciones deben buscarse a partir de las indicaciones citadas, y son doce³⁰¹.

299. En la *Medea* de Eurípides Egeo interviene en favor de Medea sin que haya justificación alguna, dado que da oídos a Medea y promete protegerla, hecho que no está justificado.

300. Véase nota 132 y capítulo XV.

301. Seis se refieren a las expresiones: palabra extraña, metáfora, acentuación, puntuación, doble sentido de una palabra, enlace con las palabras anteriores o con las siguientes. Y las otras seis: si el poeta ha usado lo imposible se responderá que de aquí han resultado muchos aciertos que compensan el defecto; si ha tenido mala elección por ignorancia, se responderá que esta falta es del hombre y no de la poesía; si se han pintado las cosas de manera distinta de la que son, se dirá que las ha pintado como debían ser; si no se han pintado ni como son ni como debían ser, se responderá que se han pintado

XXVI. Puede que alguien se pregunte cuál es la imitación de más relevancia, la epopéyica o la trágica. Pues si tiene más relevancia la menos vulgar y tal es siempre la que se dirige a un público más distinguido, es evidente que la que lo imita todo es vulgar. En efecto, creyendo que los espectadores no entienden la obra si el propio actor no añade algo de su propia cosecha, hacen muchos movimientos, como los malos flautistas, que se contorsionan cuando hay que imitar el lanzamiento del disco y tiran del corifeo cuando tocan la *Escila*³⁰². Así que la tragedia es tal como los antiguos actores creían que eran sus sucesores: Minisco³⁰³ le llamaba mono a Calípides³⁰⁴, dado que era muy exage-

como se dice que son, según la opinión común; si se han pintado de modo poco conveniente, se dirá que las circunstancias lo requerían así.

302. Era el título de un ditirambo de Timoteo de Mileto, en el que los compañeros de Odiseo son los miembros del coro y Odiseo el corifeo, quien imita a Escila con sus silbidos y movimientos. En este pasaje se censura la gesticulación excesiva de los malos flautistas. En esta obra el flautista representaba a Escila, y tiraba de las vestiduras de Odiseo, representado por el corifeo, aludiendo así al peligro que el héroe había corrido, según la narración homérica, al pasar frente al antro del monstruo marino.

303. Minisco de Cálcide (Eubea). Actor trágico, a quien Esquilo utilizó de segundo actor, a pesar de que el primero era mucho más joven que Esquilo.

304. Calípides el ateniense fue un actor famoso, amigo de Alcibíades. Se jactaba de poder hacer llorar al público con facilidad.

rado; y se tenía la misma opinión de Píndaro³⁰⁵. Y así, la relación que guardaban unos con otros³⁰⁶ es semejante a la del arte trágico, en su conjunto, con la epopeya. Y es que se sostiene que ésta se dirige a un público distinguido, que no necesita para nada los ademanes; mientras que la tragedia va dirigida a un público no avezado. De ahí que es evidente que la vulgar tiene que ser inferior. 1462a

Con todo, esta acusación no recae en la poética, sino en el actor; puesto que se puede ser exagerado en los gestos, incluso cuando se ejercita el arte de la rapsodia, como hacía Sosítrato³⁰⁷, y cuando se canta en un concurso, como hacía Mnasíteo de Opunte³⁰⁸. Además, no es correcto reprobar todo movimiento, ya que no se reprueba la danza, sino la de los malos actores, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, sosteniendo que imitaban a mujeres no libres. Es más, la tragedia, incluso sin movimiento³⁰⁹, es posible que cumpla su objetivo, como la epopeya, pues sólo con leerla es evidente su valor. Por lo tanto, si en lo demás es superior, este elemento no es necesario que lo tenga. Además, es superior por el hecho de

305. Un actor del que nada sabemos salvo lo que aquí se dice.

306. Calípides y Píndaro, frente a los actores antiguos, como Minisco.

307. No sabemos nada de él.

308. Personaje tan desconocido como el anterior. Sólo los cita Aristóteles en esta obra.

309. Esto es: sin ser puesta en escena.

1462b

que tiene todo lo que posee la epopeya (puesto que se le permite utilizar incluso el metro)³¹⁰, y además, lo que no es poco, la música y lo espectacular, medios decisivos para deleitar. Luego está la claridad, tanto en la lectura como en la representación. E incluso es superior porque se produce la imitación con una extensión menor; pues lo que está más concentrado es más agradable que lo que se extiende a lo largo de mucho tiempo; hablo del caso de que alguien pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Iliada*. Además, la imitación de las epopeyas tiene menos unidad, y prueba de ello es que de cualquier imitación salen varias tragedias. De modo que si los poetas épicos componen un solo argumento, o bien al ser breve la exposición, parece que se queda manca, o bien parece aguada, si se adapta a la amplitud del metro. Me refiero al caso de que el poema épico esté compuesto de varias acciones, como la *Iliada* y la *Odisea*, que tienen muchas partes de esa clase y tienen una extensión determinada; si bien estos poemas están compuestos de la mejor manera posible y son, en la medida de lo posible, imitación de una única acción. Así que, si la tragedia es superior a la epopeya por todo todo esto y también por el efecto de su arte (pues las tragedias no deben producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), es evidente que se la podría

310. Es decir, el hexámetro. Véase nota 258 y capítulo XXIV.

considerar superior a la epopeya, en tanto que logra mejor su fin.

Pues bien, acerca de la tragedia y de la epopeya, en sí mismas, en sus especies y partes, cuántas son y en qué se diferencian, cuáles son las causas de que sean buenas o malas, y acerca de las críticas y sus soluciones, baste lo dicho³¹¹.



311. Se cree que la *Poética* es una obra incompleta, y parece ser que habría un segundo libro, que no se ha conservado. De ahí este modo de concluir el capítulo (igual que hizo en los capítulos XIV y XXII).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, por Alicia Villar Lecumberri	7
BIBLIOGRAFÍA	27
POÉTICA	31